الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليـم العـالي والبحـث العلمـي

جامعة الحـاج لخضـر بـاتنـة

كليـة الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالب: إليـاس مستاري

إشراف الأستاذ الدكتور: بشيـر تـاوريريت

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
السعيد لاراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
متقدم الجابري	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
امحمد بن لخضر فورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
جمال مباركي	أستاذ محاضر -أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
السعيد جاب الله	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1434-1435هـ/2013- 2014 م

مقدمــة:

الحداثة حركة إبداعية، واكبت الحياة في تطورها، ولم تقتصر على زمن محدد، فالحياة متغيرة بطبعها، لذلك تتجدد نظرتنا إليها وإلى عديد الأشياء.

والشعر بدوره سارع إلى التعبير عن ذلك بطرق انحرفت عن السائد والمألوف، فأصبح الشاعر الحداثي يفتتح آفاقا جديدة تجريبية في ممارسته للكتابة، وابتكار الأساليب التعبيرية المختلفة التي تعتمد على تطور العقل، واتساع الرؤية، ونمو الفكر.

ولما كانت لغة الشعر لغة خلق وإبداع تعنى باستمرار تطور اللغة وتجديدها، عكف شعراء الحداثة على تجاوز النموذج السائد، والبحث عن السمة المتجددة التي أصبحت من سمات الحداثة، إذ لا حداثة من دون جدة.

ومن الدال جدا أن نشير في هذا السياق إلى أن خطاب الحداثة قد تعددت رؤاه من شاعر لآخر، فقد بدأ التأسيس لأهرامات القصيدة الحداثية مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ولم يكن الخطاب الحداثي عندهما خطابا واحدا، والشيء نفسه ينسحب على الخطابات الحداثية الأخرى عند صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وأدونيس، فكل خطاب شعري حداثي يتجلى بتمفصلات تختلف كثيرا أو قليلا عن الخطابات الشعرية الأخرى.

ولما كان عبد الوهاب البياتي واحدا من الشعراء الحداثيين الذين حاولوا التأسيس لقصيدة حداثية تنظيرا وإبداعا، آثرنا الاقتراب من حيزه الشعري، وذلك من خلال الاشتغال على مختلف القوالب الفنية التي ميزت شعره، فكان موضوعنا « حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي»، وسيجري التركيز في مقاربة مدونته الشعرية على تتبع أهم الآليات أو العناصر الجمالية في شعره، من حيث هي عناصر تتقاطر بروح الحداثة في تمردها وثوريتها، وهو ما يجسد لنا خروج شاعرنا وتخطيه لمألوف القصيدة النموذجية، وسيحتفي البحث بأهم السمات الحداثية التي ميزت طرائق تعبيره الشعري على مستوى اللغة

والصورة والرمز والموسيقى، للكشف عن مدى التطابق بين هذه الأشكال الفنية والواقع المعبر عنه؛ واقع المجتمعات العربية وهي ترزح تحت وطء سياط الهيمنة الأجنبية.

وتقف من وراء هذا الاختيار عوامل عديدة من شأنها أن تختزل لنا بسط ومقام البرنامج الشعري الحداثي لعبد الوهاب البياتي في معادلات نظرية آثرنا إدراجها في الأسئلة الآتية:

ما هي أهم العناصر الأساسية في التأسيس لمفهوم الحداثة؟ وما هي القصائد الشعرية التي يبدو فيها البياتي حداثيا؟ ومن أين تبدأ الفاصلة الزمنية في التأسيس لحداثة القصيدة لدى شاعرنا؟ وفيم تكمن حداثة القوالب الفنية الموظفة لدى البياتي إبداعيا؟ وما دلالتها؟ وكيف عمل البياتي على تسويغ حركة الحداثة التي اعتمدها بوصفها حركة بدلت وجه الشعر العربي وحلقت به في سماء جديدة من آفاق الشعر لم تألفها من قبل؟

هذه الأسئلة وغيرها هي التي عبدت الطريق أمامنا لمقاربة هذه المدونة الشعرية وتختفي وراء ذلك مجموعة من الدوافع ذاتية وأخرى موضوعية، تأتي في مقدمتها رغبتنا الجامحة في التأسيس لعالم الحداثة الشعرية تنظيرا وإجراء، ناهيك عن شغفنا الماثل في الاقتراب من هذه المدونة التي عمل فيها شاعرنا على التجسيد الواقعي الذي نلحظه في قصائده الثورية، في رسمه للواقع ببساطة، بضربات من ريشة فنان مبدع، مضفيا بذلك على الواقع انطباعاته الذاتية ورؤيته الخاصة.

يضاف إلى ذلك أن الاشتغال على شعر عبد الوهاب البياتي من المنظور الحداثي كان اشتغالا محتشما ولأن الحداثة كانت ولا تزال تمثل طابعا أو ميسما لشعراء آخرين يأتي في طليعتهم أدونيس.

هذا ويهدف البحث إلى جمع شتات مختلف الآراء النظرية التي يمكن من خلالها التأسيس لمفهوم الحداثة والتفتيش عن تجلياتها الفنية في الخطاب الشعري الحداثي لعبد الوهاب البياتي، وتوصيفها توصيفا نقديا موضوعيا.

كما يهدف البحث إلى قراءة واستنطاق المشهد الشعري الحداثي لعبد الوهاب البياتي، وذلك بالوقوف على مختلف الدلالات والإيحاءات التي يعج بها شعره، عن طريق تفجير طرائق تعبيره الشعري من أجل تقديم رؤيا نقدية مستقبلية تعمل جنبا إلى جنب مع آليات الخطابات النقدية المعاصرة.

وقد عملنا على هندسة وتصميم هذا البحث في خطة منهجية، احتوت على ثلاثة فصول، مصدرة بمدخل ومقفاة بخاتمة. وسمنا المدخل بـ « الحداثة: مسارات وتجليات أولى»، تطرقنا في هذه المحطة إلى دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح، من دون إسدال ستار النسيان عن تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم، ثم قمنا بتحديد آليات مفهوم الحداثة في كتابات الشعراء النقاد الغربيين والعرب المعاصرين.

ويأتي الفصل الأول الموسوم بـ: « حداثة اللغة الشعرية»، تحدثنا فيه عن ماهية وسمات اللغة الشعرية في طابعها الحداثي، لنتحدث في المحطة الموالية عن حداثة الصيغ الصرفية، من خلال التطرق إلى بنية الأفعال والأسماء، وأفردنا مبحثا لزمن الأفعال ودلالتها الحداثية ويليه مبحث آخر في الأسماء ودلالتها الحداثية.

وقد تطرقنا في هذا الفصل إلى الجملة الشعرية من حيث أنواعها وتحليل أجزائها، وكذا توالي الجمل وأشباه الجمل، ثم أساليب التعبير الشعري وصولا إلى الحقول الدلالية التي أزحنا الستار من خلالها عن ثراء المعجم الشعري للبياتي.

أما الفصل الثاني فقد وسمناه بـ: «حداثة الصورة الشعرية والرمز»، حيث وقع الاشتغال فيه على محطتين بارزتين، الأولى تحدثنا فيها عن ماهية الصورة الشعرية وسماتها الحداثية، من تكثيف للغموض، والرؤيا والتنبؤ، والتجسيد والتشخيص والتضاد.

وفي الفصل الثالث المعنون بـ:« حداثة الموسيقى والإيقاع ». عملنا على تقسيمه إلى قسمين: الأول خاص بالموسيقى الخارجية، والثاني خاص بالموسيقى الداخلية، تطرقنا في الأول إلى ماهية الموسيقى والإيقاع ثم الأوزان الشعرية. بعدها انتقلنا إلى البحور

المهيمنة والبحور الثانوية، ليقع التركيز على حداثة تنويع الإطار ثم مظاهر التشكيلات الوزنية، فالبناء التقفوي والروي.

أما القسم الثاني فتحدثنا فيه عن صفات الأصوات من جهر وهمس وانفجار واحتكاك، ثم حداثة التكرار بأشكاله المتباينة كالتكرار الاستهلالي والتكرار الختامي والتكرار المقطعي والتكرار الدائري.

وقد ختمنا هذا الفصل بالحديث عن التدوير بنوعيه السطري والمقطعي.

ومن أهم المناهج التي اعتمدنا عليها في انجاز هذا البحث نذكر المنهج التاريخي بوصفه المنهج الأنسب في التأسيس لمفاهيم الحداثة تاريخيا، والمنهج الوصفي في تحليلنا لبعض الظواهر الحداثية، كما استفدنا من زمرة الأدوات الإجرائية التي تعج بها المناهج النقدية المعاصرة من سيميائية وأسلوبية. فقد نظرنا إلى المدونة الشعرية لعبد الوهاب البياتي من حيث هي مدونة إشارية، ولا تخلو تلك المقاربة من آلية الإحصاء التي تمثل أحد اتجاهات الأسلوبية.

هذا وقد اعتمدنا في بحثنا على مصادر ومراجع كثر، أهمها : الأعمال الشعرية الكاملة لعبد الوهاب البياتي في مجلدين، ودواوينه الأخرى التي طبعت منفردة ك«بستان عائشة» وكتاب «المراثي» وكتاب «الحريق» و«البحر بعيد أسمعه يتنهد» و«نصوص شرقية»، أما مصادره النظرية فنذكر منها: «تجربتي الشعرية» و«ينابيع الشمس»، و«كنت أشكو إلى الحجر».

ومن المراجع نذكر: كتاب« عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» لاحسان عباس، وكتاب «الرؤية في شعر البياتي» لمحي الدين صبحي، وكتاب «الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي» لعبد العزيز شرف، وكتاب «عبد الوهاب البياتي رحلة الشعر والحياة» لعبد اللطيف أرناؤوط، وكتاب «شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية» لخليل رزق، وكتاب «خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص» لمحمد علي أحمد حسانين، وكتاب «حركية الحداثة في الشعر العربي

المعاصر» لكمال خير بك، وكتاب «القصيدة العربية المعاصرة » لكاميليا عبد الفتاح، وكتاب ««رحيق الشعرية الحداثية» لبشير تاوريريت، وأطروحة دكتوراه بعنوان «جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي » لمسعود وقاد.

وأثناء انجازنا لهذا البحث اعترضتنا بعض الصعوبات تتلخص في غموض المادة الشعرية المشتغل عليها، وكذا غموض مصطلح الحداثة؛ فتعدد مفاهيمه وإشكالية تطبيقه، أو استنباط آلياته من خطاب شعري ليس بالأمر الهين الاشتغال عليه، أو بالأحرى الإجابة عن مختلف أسئلته، وهي أسئلة النص الحداثي، وقد أجبنا عن بعض تلك الأسئلة بفضل مساعدة أساتذتي وزملائي بجامعتي بسكرة وباتنة.

وفي الأخير أرجو أن يكون هذا البحث قد ساهم ولو بالنزر القليل في الكشف عن أهم الجوانب الحداثية في شعر عبد الوهاب البياتي في انتظار أعمال أخرى تكمل هذه المسيرة.

كما لا يفوتني أن أقدم خالص شكري وأسمى تقديري واحترامي لأستاذي المشرف بشير تاوريريت الذي كان له الفضل بعد الله سبحانه وتعالى في تأطير هذا البحث وتوجيهه، منذ أن كان إشكالية وإلى غاية تمامه، فله مني جزيل الشكر وبالله التوفيق.

مدخـل:

الحداثة: مسارات وتجليات أولى

1- دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح:

1-1-دلالة مصطلح الحداثة في اللغة:

كان البحث عن الأصل اللغوي لكلمة (الحداثة) دافعا قويا، وأمرا مستلزما منا للكشف عن بذور هذه المسألة، واستكشاف جذورها اللغوية، حتى يسهل علينا فهم المصطلح أكثر، واستبعاد الغموض الذي يكتنف أذهاننا، والتوقف عن حد الاختلاط الناتج عن تقارب الآراء وتطابق المفاهيم، لذا ارتأينا الوقوف عند مادة (حدث) أولا في القرآن الكريم، حيث وردت هذه المادة في آيات كثيرة، كقوله تعالى:[مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مَّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ][1]؛ حيث تعني كلمة محدث الخبر والنبأ الجديد، وفي معجم«لسان العرب»: حدث، الحديث: نقيض القديم والحدوث: نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه... واستحدثت خبرا أي وجدت خبرا جديدا، والحديث: الجديد من الأشياء[2].

حين نتأمل هذا الحد اللغوي لمصطلح الحداثة، يبدو لنا اقتران لفظة الحداثة بالجدة، ويعني ذلك الانتقال من القديم إلى الجديد.

أما الفيروزأبادي فيتفق مع ابن منظور في كون الجديد لفظا مرادفا لمصطلح الحداثة، فيتضح ذلك في قوله:«(حدث) حدوثا وحداثة، نقيض قدم/ والحديث الجديد»[3]، يرتبط مفهوم القدم بالزمن الماضي، والجديد بالزمن الحاضر، فمفهوم الجديد هنا اكتسب مفاهيم عدة، كالتطور والتغير والتجاوز، هي مقومات ينتقل من خلالها النص هنا مما هو عليه إلى بنية حداثية أخرى تكتسي طابعا جديدا يرفع قيمته، ويعلى شأنه – النص– بل شأن الحياة بالسير خطا تصاعديا نحو المستقبل، وذلك من خلال التجديد الذي يمنح للممارسات النصية والكتابات الإبداعية روحها واستمراريتها.

---

(1) سورة الأنبياء، الآية:2.

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج2، ط6، 1997، ص131-133.

(3) الفيروزأبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، د ط، د ت، ص164.

على النحو نفسه يتفق كل من الزمخشري والجوهري على مدلول الحداثة، فنرى الزمخشري في«أساس البلاغة» يقول في مادة(حدث): « استحدثوا منه خبرا أي استفادوا منه خبرا حديثا جديدا [1]، أما الجوهري، في «صحاحه» يقول في مادة (حدث) «الحديث: نقيض القديم: استحدثت خبرا، أي وجدت خبرا جديدا » [2].

كل الآراء السابقة الذكر تشير إلى أن استحداث الشيء يبدأ بتغيير القديم وتجديده، يعني عدم إحداث قطيعة بين ما هو قديم وحديث، وإنما إعادة بنائه من جديد والانتقال من مواقف تقليدية إلى مواقف حداثية تحمل صفات الفاعل والفعال، بل والكاشف المغير، حتى تحمل صورة الانبثاق الجديد للتقاليد.

وهكذا تتظافر مجمل الرؤى ويتحدد مفهوم الحداثة عند كل من ابن منظور والفيروزأبادي والزمخشري والجوهري وتتلخص في أن الحديث هو الجديد؛ أي الوصول إلى الجديد، وذلك بتغيير القديم دون إحداث القطيعة النهائية بينهما (قديم/حديث)، فمهما بدت التجارب بحداثيتها وجدتها إلا أنها في النهاية ممارسات جديدة، قذفت من روح تلك التجارب السالفة ما يحفزها لإنشاء وخلق فعل جديد هو النص الحداثي.

وفي سياق آخر أخذت لفظة الحداثة عند الأزهري في «تهذيبه» أبعادا جديدة، حيث تشعبت الكلمة وحملت معان عدة، فلنلاحظ قوله: « أن اللحياني قال: رجل حدث وحدث إذا كان حسن الحديث وأحدث الرجل وأحدثت المرأة إذا زنيا، يكنى بالإحداث عن الزنى، ويقال فلان حدث نساء، كقولك تبع نساء، وزير النساء » [3]، اقترن مفهوم الحداثة في هذا الصدد بالانحراف عن قواعد الشريعة الإسلامية، وكسر قواعد السلف، ففي متابعة

---

[1] الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1998، ص172.

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج1، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط3، 1984، ص278.

[3] الأزهري، تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، مج4، ص405، 406.

النساء خرق وانتهاك لحرمة القواعد الدينية التي سنتها العقيدة الإسلامية وشرعها كتابنا المقدس.

من رؤيا افتراق، يبني أحمد رضا تصوره لمصطلح الحداثة، ففي متنه يقول: « حدث حدوثا وحداثة وحدثانا الشيء: كان ولم يكن قبل (ونقيضه قدم)، أحدث الشيء: ابتدعه ولم يكن من قبل»[1]، ينفي أحمد رضا هنا معنى الانطلاق من القديم لبناء شيء جديد؛ أي يدعو إلى إحداث القطيعة بين ما هو قديم وما هو محدث، فاستحداث الشيء، يعني ابتداع وخلق وابتكار ما لم يسبق له وجود أو كينونة؛ فكل من الصفات الثلاث (الخلق، الابتداع، الابتكار) تكون هي الأصل أو الأساس الأول الذي تتبني عليها الفرضيات اللاحقة، كأن يكون الرحم أول منشأ للجنين، يبني عليها مراحل حياته النفسية بتفسير علماء النفس.

فالانحراف وكسر القواعد والخرق... كلها مصطلحات تدل على مفاهيم ومعان يتصدرها مصطلح الحداثة، فمهما اختلف الباحثون حول مفهومها، وذلك نتيجة لتباين المبادئ والمنطلقات التي ينطلق منها كل باحث، ويبني عليها آراءه وإيديولوجياته التنظيرية، وممارسته الإجرائية من بعد، فإن مصطلح الحداثة يعد في النهاية حركة فنية إبداعية تواجه الحياة وتواكبها في تغيراتها وتطوراتها.

1-2-الدلالة الاصطلاحية للحداثة:

انطلقت التجارب الإبداعية الجديدة، بدءا من انتفاضاتها وثورتها على محاور التجارب الشعرية والنقدية التقليدية، هذه الانتفاضة والثورة تزامنت مع مسألة خاصة اصطلح عليها في تاريخنا الأدبي ما يسمى بقضية «الحداثة»، في هذه القضية يرمي الشاعر نفسه، أو بالأحرى موهبته في خدمة قضايا عصره الجديد على حسب تعددها وتلونها، وانتشارها في الأوساط الثقافية حينا والسياسية والإعلامية حينا آخر، تظهر من

---

[1] أحمد رضا، متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، 1958، ص40.

خلالها مسألة الدواعي الحداثية، التي تجعل من الغموض والالتباس وتعدد المدلولات أبرز سماتها، وهي سمات تسمح للشاعر بأن يسبح في فضاء عالم الحداثة، ولكنها حداثة من نوع جديد.

يعرف جبرا إبراهيم جبرا الحداثة بقوله «إن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء كانوا يسمون أنفسهم– طوال عقود من السنين– كلمة Modernists دون أن يستعملوا كلمة Modernism التي وفدت في الحقيقة من الخمسينات وكثر استعمالها في الستينات والسبعينات»[1].

حين معالجتنا لمسألة الحداثة تظهر لنا فوارق الاستعمال بين كل حاملي هذا الشعار، وهذا ما يؤكده القول السالف الذكر، إذ أن للمصطلح مستويات عدة ومتداخلة، حتى غدا كل من (الحديث) و(الحداثة) و(المعاصرة) مصطلحات متشابكة، كثر الخلط في استعمالها واستخدامها، إلى أن انجلى الأمر وتبينت مشاربه بين كل من التصورين العربي والغربي، حيث«إن صياغة الكلمة حديثة العهد، فلفظة Modernité (حداثة) حسب موريس باريي Maurice Barier، لم تظهر سوى سنة 1823، وكانت تعني ببساطة خاصية ما هو حديث(...) فإن الحداثة تنطبق على الفترة المعاصرة [في الغرب] بما تمثله من تقدم في مختلف الميادين، وهي تعارض الماضي باعتباره تجسيدا لما هو قديم أو عتيق»[2].

في هذا النص نتهيأ لفكرة ارتباط مصطلح الحداثة بكلمة (حديث)، التي تتجاوز الأطر الزمكانية، فإذا كانت الحداثة هي صورة مماثلة للفترة المعاصرة فإن « مفردة حديث تتجلى على طول مسار التاريخ البشري، فكل لحظة تحمل حداثتها وقدمها، فما هو حديث – كما يذهب أكتافيوباث– هو انتقالي وغير ثابت، وأن هناك حداثات عديدة بقدر ما

---

(1) حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/2010م، ص124/125.

(2) عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ، 2009، ص15.

هناك من حقب ومجتمعات»[1]، يشير هذا التصور الأكتوفيوباتي إلى أن مفهوم الحداثة مرتبط بالعصر والمجتمع، ويعني بالعصر هنا الزمن الجديد أو الراهن أو الحديث، ولعل هذا ما يؤكده عز الدين الخطابي في قوله: «هكذا، ستبرز الحداثة كمفهوم للتعبير عن عصر بذاته، سيأخذ اسم (الأزمنة) الحديثة» أو "الأزمنة الجديدة"؛ وهو عصر يتجه نحو المستقبل، ويقطع الصلة بالماضي ومخلفاته كمرحلة انتهت»[2]، فزمن الحداثة هنا هو زمن متسارع الأحداث ينحو دائما نحو المستقبل، لا يرتبط بالزمن الحاضر ضرورة؛ لأنه يخضع لمجرى التحول الزمني الطبيعي، فيكون هو نقطة الصفر أو السابق أو البدء، و« لهذا السبب تتسع فكرة الحاضر فتمتد أبعادها من اللحظة الآنية، إلى الفضاء الأوسع: فضاء العقود من السنين»[3]، وأما المجتمع فيعني به منتجي الحداثة ذاتها لا مستهلكيها أو مقلديها المرتبط بالتطورات الثقافية والسياسية والاجتماعية، ولاسيما الحضارية والاقتصادية، وكذا الإيديولوجية أيضا، حتى تبدو الحداثة في أوج مفاهيمها انعكاسا Reflection لمجمل التغيرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع، (...) وأن تكون ثمة مثاقفة مع الخارج بعدها ضرورة من الضرورات الاجتماعية الداخلية ذات الطبيعة الإيديولوجية[4].

من ثنائية الزمن/والمجتمع يمكننا أن نصل إلى نتيجة مفادها أن الحداثة الشعرية تجربة إبداعية وكتابة شاعرية حداثية، لا ترتبط بزمان ولا بتاريخ معينين، بل ما يميزها هو زمن اللحظة، ومفهوم «اللحظة الحداثية ينفي الثبات ويثبت الصيرورة والتحول»[5]،

---

(1) عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1432هـ/2011م، ص37.

(2) عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، ص17.

(3) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص9.

(4) ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية–دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1997، ص109.

(5) عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990، ص83.

فنفي الثبات يستلزم ثبات التحول والتغيير، و«الحداثة اليوم تعني التغيير الشامل، وهو تغيير ثوري؛ لأن تطور العقل كان سريعا وخارقا أوصل الإنسانية إلى اختراعات وتجاوزات لا حد لها»[1]. هذا ما يفسره مفهوم مصطلح الحداثة المرتبط عضويا بما هو وليد اللحظة من أفكار وقيم، لأن ما هو حديث في فترة ما قد يصير قديما في فترة لاحقة، وذلك على حسب ما رآه عبد الله محمد الغذامي، في كتابه تشريح النص أن « ما هو جديد اليوم سيكون قديما في الغد»[2]، بحيث تمثل مفاهيم كالصيرورة والتحول والتغير ونفي الثبات...الخ شبكة من المصطلحات الجديدة التي تخرج النص من بوتقة الأنماط التقليدية وتدخله إلى عالم فسيح المعالم والدلالات، هو عالم الحداثة، كونها «عملية تطور مفتوحة أبدا، وهي محددة بالشروط الثقافية والاجتماعية القائمة في صيرورتها التاريخية»[3]. من هنا يتسم مفهوم الحداثة في شعرنا العربي الحديث بسمة حضارية، فهو « يرتكز على تصور جديد للكون والإنسان والمجتمع، وهو تصور وليد ثورة العالم الحديث»[4] على جميع أصعدتها المتباينة اجتماعيا ونفسيا وأيديولوجيا.

---

(1) عفيف البهنسي، بين الحداثة والمعاصرة، مجلة الوحدة، مجلة فكرية ثقافية شهرية تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية، ع82-83 أغسطس 1991، صفر 1412هـ، ص205.

(2) عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص14-15.

(3) سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1997، ص9.

(4) بشار عبد الله، إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وفد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص170.

2- تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم:

لقد شهد تاريخ القصيدة العربية مراحل انتقالية متنوعة، محدثا بذلك في كل مرة تغييرا في بنائها، مع هزات نقدية سديدة تعيد النظر في مقوماتها، أولها شعرنا الجاهلي الذي كان شعر شهادة؛ لم تكن غايته التعبير عن العالم أو تخطيه لخلق عالم آخر، بل كان يعيش حوارا ضيقا يمثله التحدث مع الواقع ووصفه وكفى، فالقصيدة آنذاك كالحياة الجاهلية؛ نعني بذلك أن الشعر الجاهلي هو صورة للحياة الجاهلية، ثم يليه العصر الإسلامي أين خمدت جذوة الشعر لانشغال المسلمين بالفتوحات ونشر الدين، وأما العصر الأموي، فارتفع لواء الشعر، حينما استقرت الدولة فرجع كسابق عهده في العصر الجاهلي، خاصة على يد المثلث الأموي: «جرير والفرزدق والأخطل».

ولما كان الشعر القديم مظهرا من مظاهر الثقافة العربية القديمة، بزغت شمس التجديد وظهر في الساحة الأدبية أدباء انتقلوا من خط القبول الذي رسمته الحساسية الشعرية العربية إلى خط التساؤل، الذي يدعونا إلى علامة التحول الفني والاجتماعي، فالأول يتمثل في الخروج على عمود الشعر العربي، والثاني يتمثل في رفض القيم السائدة أو على الأقل إعادة النظر(1) فيها بغية التأسيس لنظرة جديدة تختلف عن ضرائرها السابقات، رغبة في العدول إلى مصطلح الحداثة.

وإذا كان «في التساؤل تمرد ورفض وشك»(2) وتحول فإن بشار بن برد هو أول من وصف فنيا بالتحول في الحساسية الشعرية العربية، إذ سئل مرة: «بم فقت أهل عصرك في حسن معنى معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقل كل ما تورده علي قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري، فنظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت بسرها، وأنتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلفها ولا والله ما ملك قيادي قط

(1) ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1979، ص37.

(2) المرجع نفسه، ص37.

الإعجاب بشيء مما آتى به»[1]. في هذه المساءلة نستخلص بأن بشار بن برد كان له رد فعل حداثي، يشير فيه إلى التحول في قول الشعر، يناجي فيه الطريقة التي يؤدي بها هذا الكلام الشعري بوصفه فنا، فلم يعد مرآة عاكسة لما يناجيه طبعه، أو ما تمليه عليه رؤاه الفكرية، وإنما أصبح ينتقي وينظر في الحقائق، ويكشفها، وفي الكشف تجاوز مستمر للسائد، وهذا عمل جوهري يسمو به الشاعر نحو الآفاق لكي يصل إلى الهدف الأسمى، فينعزل عن فيض السليقة ويبوح بكلام شعري فياض، لا ينبعث عن وحي الفطرة، وإنما يسلك مسلكا جديدا يشق به أرض الشعر، محدثا بذلك هزة في رحاب القصيدة العربية مجاراة للحياة الجديدة.

بهذا التصور، فجر بشار بن برد للقصيدة العربية أنهارا جديدة تشكك في ثبات الطريقة الشعرية القديمة، فصب اهتمامه على تزيين الشكل الشعري –التعبيري– بالمحسنات المعنوية واللفظية، جعلت من بعض النقاد والباحثين يعدونه بالموجه الأكبر إلى التجديد في الشعر، فأشار ابن رشيق إلى ذلك بقوله: « وقالوا أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد(...) فقد شبهوه بامرئ القيس لتقدمه على المولدين وأخذهم عنه ومن كلامهم بشار أبو المحدثين»[2]. فالنظر في الحقائق وكيفية التعبير، وبالتجاوز... هواجس حداثية تخصصت بها تجربة بشار الإبداعية، بها تمكن من ممارسة الخلق الشعري واقتحام معركة التجديد التي كان قائدها، أين خاض فيها تجربة التفاعل مع الشعر من خلال الحداثة، إذ حول فيها القول الشعري من تعبير إلى فعل النظر في الحقائق.

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص41–42.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط5، 1981، ص131.

كما أن ارتباط الشعر بالحياة جعل «أبا نواس» يحس بضرورة التجديد، فدعا إلى أن يكون الأدب صورة للحياة الجديدة[1]، وبالتالي فقد حرر الشعر من الحياة الجاهزة «مستلهما جدة الزمان حسب تعبيره، فشعره شهادة على التغير، وتعبير عنه في آن واحد حيث كانت صرخته الأولى ديني لنفسي، هذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ بودلير، وأبو نواس بودلير العرب»[2]. يعني هذا أن الشاعر يحيا على ثنائية مزدوجة هي الاتصال والانفصال؛ أي عقد علاقة تواصلية مع العالم الداخلي الذي يستقل فيه عن أوضاع وأخلاق وعادات العالم الخارجي ولكنه اتصال سرعان ما يتلاشى ويضمحل بفعل تيار الزمن الذي يجرف ويمحو، ومن ثم يجد الشاعر نفسه في علاقة ثانية هي صلة الانفصال، ينفصل فيها عن التاريخ ويحول بعيدا نحو المستقبل، وما إن يبحث عن شيء إلا ويتم إدراكه ميتافيزيقا.

بفعل الصيرورة يعيش الشاعر علاقة مزدوجة مع الزمن، فأتى شعر أبي نواس كمصابيح تضيء هذا الزمن، إنه الزمن الحاضر، حاضر الروح الذي يتخلص فيه الشاعر من سراب الذهن المنطقي، موقنا بأن المسألة ليست في الهروب، بل في مواجهة المجهول والاستمرار في مواجهته بعمق ورحابة، فكل هذا يعني انفتاح أبي نواس على تحويل كمية الوجود إلى نوعية، وتحويل كتلة الزمان إلى قيمة، فلا تهمه الحياة بقدر ما تهمه قيمتها، وفي ذلك استبدال الذاكرة بالحلم والغيبة بالشهادة، حتى أصبح شعره فنا يجعل الزمن كله حاضر يتطاول ويشع زمنا ثانيا رديفا آخر للزمن، هو زمن النشوة والهيام: الزمن النواسي بامتياز.[3]

وعلى منطق التغيير والتبديل والتحول تكون الخمرة ينبوع تحولات، فليست الخمرة ينبوع تغير فحسب، وإنما هي كذلك ينبوع تغيير، ولهذا كله زمن غريب آخر، زمن من

---

(1) ينظر: بهجت عبد الغفور، دراسات نقدية في الشعر العربي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د ط، 2004، ص278.

(2) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص47.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص49.

الضوء والشمس لا يعرف الليل، إنها تمنح شاربيها قوة السيطرة على الزمن، تبدل القيم في العالم، فتجعل القبيح جميلا، والسقيم صحيحا[1]، وذلك في قوله:

لا تلمني على التي فتنتني   وأرتني القبيح غير قبيــــح

قهوة تترك الصحيح سقيما   وتعير السقيم ثوب الصحيح

أن بذلي لها البذل جــواد   واقتنائي لها اقتناء شحيــــح[2]

من الخمرة يعتبر أبو نواس «شاعر المجون الأول في العصر العباسي الطويل»[3]، هذه الخمرة التي فتحت له أبواب الحرية، يشعر فيها الإنسان بالانعزال على الواقع ومشاكله وهمومه، يتغير ويتخلى بها عن كل الأخلاقيات، ولا يلتزم بالأعراف المفروضة، فهو طائر حر يطير إلى حيث يشاء ويحط أينما يشاء، ففي هذا الصدد يقول أدونيس: « والخمرة هي بؤرة التحولات، إنها الرمز- المفتاح- سيضفي إذن على الخمرة قدرة التحويل، قدرة الإبادة والإعادة، النفي والإثبات»[4].

هكذا تحول الخمرة الإنسان إلى كائن حر يبني لنفسه حضارة أرادها الشاعر. فجعل من الخمر رمزا للحرية، يعلن بها أخلاقا جديدة هي أخلاق الفعل الحر والنظر الحر، بلا أخلاق الخطيئة التي تمثل بالنسبة إليه في إطار الحياة التي كان يحياها ضرورة كيانية؛ لأنها رمز الحرية، رمز التمرد والخلاص. [5]

فالحرية وإعلان الجديد وعدم التقيد بالقيم، والخلاص منها، والتمرد عليها ملامح تعبر عن ميزة الانفراد، والقدرة على الخروج من ربقة التقليد، فكل ذلك تأكيد لآيات الحداثة النواسية ومكانتها القوية في شعرنا القديم.

---

[1] ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص51.

[2] أبو نواس:الديوان، المكتبة الثقافية، بيروت- لبنان، ص98.

[3] بهاء حسب الله، ظواهر أدبية في الشعر العربي القديم والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، 2004، ص44.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1977، ص109-110.

[5] ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص52-53.

بهذه السمات والمقولات الحداثية أحدث أبو نواس ثورة على مذهب الجاهليين والإسلاميين في نواح كثيرة، ومثل ذلك تأتي ثورة أبي الطيب المتنبي، وتحدث هي الأخرى في شعر العرب هزة جديدة، خلخل بها الأرض العباسية، فقد انبعثت في قريحته عبقرية فياضة ومواهب متجاوبة، لهذا كان أبو الطيب المتنبي أكثر الشعراء طموحا، بل كان في هذا التألق والتجدد ثمرة تطور فني وتمازج فكري بدأ منذ الثلث الأول للقرن الثاني، وذلك بقيام الدولة العباسية.[1]

هكذا كان المتنبي شاعر التحول، إذ حول في الشعر ما يجعل منه شعرا تجديديا، فأعاد إليه نبراسه، فهو نبراس لا ينطفئ، أحيا الشعر العربي على مر العصور حتى خلق من الشعر أرضا بكرا تتحول من صورة إلى صورة تحولا مستمرا، ارتكزت على ديباجة جديدة من المعاني غير المعهودة، أعطاها المتنبي أولوية على الألفاظ، غاص في بحرها وضخ فيها دماء التغيير، بحيث تغيرت فيها معاني القصيدة الجديدة إلى المعاني الفلسفية – المثالية– على عكس ما كانت أقرب إلى محاكاة الواقع، فلسفة أرسطية جعلت من القدماء عقد صلة بين المتنبي الشاعر وبين أرسطو الفيلسوف في حكمه وآرائه الفلسفية.[2]

عاش المتنبي في العصر العباسي، ومال فيه إلى حقن معاني القصيدة بحقنة الدراسات الفلسفية، فطبع شعره بنظراته إلى الحياة، التي تمرس بكل شأن من شؤونها، فذاق حلوها ومرها، أحاط بثقافتها، ولم يقنع بما تعلم، فكان دائم التطلع إلى كل جديد، جديدا آخر في معانيه، يتمثل في «اقتباس المعاني نوعا من الغموض»[3]، الذي يعد شكل من أشكال التحديث الشعري.

---

(1) ينظر: زكي المحاسني، المتنبي، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط3، د ت، ص20.
(2) ينظر: إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ط، د ت، ص137.
(3) زكي المحاسني، المتنبي، نوابغ الفكر العربي، ص108.

وعلى هذا النحو لم تكن معانيه واضحة، حيث أدخلها إلى حرم الغريب والمبهم، الذي يثير فينا نوعا من الإثارة والمفاجأة والدهشة للبحث عن ما وراء المعنى، معان قلقة ومثيرة، تأتي الاستجابة عنها بالهروب بالذهن من الواقع إلى أمواج بحر الخيال الغامض والمبهم، الذي لا شاطئ يحكمه؛ لأنه أثناء لحظة الإبحار في عالم المعاني تحضر المعاني الغامضة أين يغرق فيها الشاعر ويغيب عن مملكته المغلقة، فيصبح شاعرا يعيش غربة النماذج الواضحة المعاني، لتحرير القصيدة والتطلع بها إلى آفاق جديدة أكثر غنى ودلالة، فشتان بين الفكرة المستحدثة التي يؤمن بها صاحبها ويدعو إليها ويعده الناس مشرعا لها(1)، والفكرة المألوفة الواضحة وضوح النهار لا تروي الضمآن ولا تغنيه من جوع فني.

وعلى خطى حداثية، كان المتنبي يخوض أسطورة الحكمة والفلسفة؛ لأن هدف كل من الشاعر والفيلسوف هو التأمل الدائب والدؤوب في الأشياء من حيث نظامها وقيمتها، فالشاعر الذي يسلط مخيلته العاطفية المتمرسة على نظام الأشياء أو على شيء في ضوء الكل هو في تلك اللحظة فيلسوف(2)؛ يغني المعنى بروح الانفتاح الذي يميز القصيدة الجديدة من جراء نقلها من حيز الثبات إلى فضاء حركي انفرد بالنص و« وضع أنامله على الأوتار الحقيقية لطاقات اللغة العربية، فانبعثت الألحان فيها فكر، وفيها فن، وفيها متعة، وفيها خلود»(3).

فبهذه الخصائص تفرد المتنبي وانفرد حتى استطعنا أن نطلق على قصيدته الجديدة القصيدة الفسيفسائية.

---

(1) بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ط5، 1405هـ/1985م، ص389.

(2) محي الدين صبحي، الرؤيا بوصفها تعبيرا عن جدلية الإبداع والواقع، مجلة الفصول الأربعة، مجلة فكرية تصدر مرة كل ثلاثة أشهر عن رابطة الأدباء والكتاب والفنانين بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ع29، شوال 1394هـ/1985م، ص123.

(3) منير سلطان، تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1993، ص24.

وعلى سبيل الحديث عن الغموض الذي لقح به المتنبي معاني قصيدته، نجد أن أبا تمام هو الآخر اقتفى هذه الظاهرة، وأنشأ قصيدة غامضة، غير محدودة العوالم، تحمل في طياتها شحنات إبداعية جديدة، فقد سئل أبو تمام قديما « لماذا تقول ما لا يفهم؟ فأجاب أبو تمام قائلا: لماذا لا تفهم ما يقال؟»[1] في هذه المساءلة نستقرئ ثلاثة أشياء يدعو لها الشاعر مجددا، وهي أن الشعر لم يعد ذلك الكلام المعبر عن الواقع، أو اعتباره صورة عكسية للحياة التي يحياها الشاعر، بل هو كلام فني جميل، تظهر فنيته وجماليته في أن الشاعر يتخطى الحدود المعهودة ويسمو بشعره إلى أعالي القمم، فيشكل سهاما يخترق بها جدار الصمت، فيفتح طرقا عديدة أو ينشئ كيفيات جديدة لقول الشعر، ولا يتوكل على الطرق الجاهزة أو يتبناها، لأن هذه ليست من صفات الشاعر المبدع.

والتغيير في المعاني المألوفة لدى أبي تمام، سببه الوحيد هو إبداع لغة جديدة تدرك العلائق والوشائج البنائية، وتختلف عن اللغة المعتاد بها يوميا، أو لغة القصيدة المتوارث عليها، فمن ثم نشأ كائن جديد ولدته قصيدة أبي تمام الحديثة يدعى الغموض في الشعر، هذا الذي أعطاه حق الريادة الشعرية؛ لأن مقولة عدم الفهم ليست بدعا أو ابتكارا في نقدنا الحداثي، وإنما هي مقولة استحوذ عليها بعض الشعراء النقاد القدامى، فتبنوا مذهب أبي تمام في الكتابة الشعرية.[2]

وبناء على ذلك التميز والانحراف بمدلول الكلمة لتوحي بعدد لا متناه من المدلولات التي تعبر عن وقائع عديدة ورمزية متعددة، يلغي فيها المعاني الجزئية الواضحة، أطلق الحداثيون على أبي تمام (مالارميه العرب)، ومالارميه من رواد الرمزية المغرقة في الغموض، وما أبعد أبا تمام عنه[3]؛ لأن ولادة القصيدة الجديدة عند أبي تمام

---

[1] أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، دار الكتب، القاهرة، ط1، 1937، ص76.

[2] ينظر: بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينية، الجزائر، ط1، 2006، ص39.

[3] محمد مصطفى هدارة، الحداثة في الأدب العربي المعاصر، هل انفض سامرها؟ المفكرة الثقافية، ربيع الأول، نوفمبر 1410هـ/1989م، ص105.

جاءت حينما انتهك بكارة الأيديولوجيات الموروثة عن الشعر، وبث فيها من زاده المعرفي وموهبته كل ما يثمر الشعر، ويجعل منه رؤية عربية تميز المرحلة الجديدة، بل حركة قطعت حبل الوصال بينها وبين كل سنة منجزة، أنجزت على أرض بور مثلت زمن القوقعة المحلية أو الإقليمية التي تتطلب ثورة وانتفاضا لكي تصلح وتنتج ثمارا.

فهذا الإقرار يشير إلى أن أبا تمام «قد أحدث ثورة في الاتجاه الشعري الجديد»[1]، ثورة قامت أيضا بالانفتاح على ثقافات أخرى، وممارستها ممارسة دؤوبة ومستمرة، «مثلما كان التحول والانتقال بالمعاني الواقعية إلى الفلسفة المثالية عند المتنبي وأبي تمام، فمن الطبيعي أن نجد أبا تمام يشغل النصف الثاني وأن يظل التمرس بالثقافة اليونانية مستمرا طوال القرن، بل أن يتعداه إلى ما بعده»[2]، فبعملية المزاوجة وإعمال الفكر، واستدعاء الثقافة والفلسفة، أتى أبو تمام وكد عقله، حتى تكونت الصورة/التضاد من خلال نوع آخر من الطباق، أين خالف فيه ما كان عند البحتري، المبني على تداعي المعاني وتوارد الألفاظ، وهكذا نجد أبا تمام قد شق على نفسه في استعمال ألوان البديع، ونهج منهجا جديدا، ومذهبا فريدا ميزه على من سبقوه، كما بنى للقصيدة بنية جديدة انفرد بها على من تقدمه من الشعراء[3]، فبهذه الميزات يكون أبو تمام قد أسس قصيدة حداثية تقوم على مبادئ طرحتها الحداثة التنظيرية.

هكذا كان هؤلاء الشعراء المجددون، الذين دعوا إلى كشف المخبئات التي تمخضت عنها مرحلة الانتقال من رؤيا إلى رؤى شعرية أخرى، خرجت من أسوار الواقعية إلى أعالي التوجهات الثقافية المنفتحة على مستوى من المستويات الشعرية المطلوبة

---

(1) الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، مركز منشورات جامعة باتنة، الجزائر، د ط، د ت، ص274.

(2) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، طبعة مزيدة ومنقحة، 1993، ص115.

(3) ينظر: عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص35.

كنموذج ثوري، يمثل زمن الحداثة، ففيه نبغت حركات التجديد على يد بشار وأبي نواس والمتنبي وأبي تمام، وغيرهم من أمراء الشعر في عصور القوة والازدهار كطرفة بن العبد وامرؤ القيس الذين يراهما أدونيس بأنهما رمزان للحداثة؛ لأنهما في رأيه نموذجان لخرق العادة القبلية: الأول هدم نظام القيم بممارسة فردية لقيم أخرى لا تقرها القبيلة، والثاني هدم نظام القيم بممارسة جماعية تتضمن نواة لإقامة نظام جديد وعلاقات جديدة[1]، كما لا ننسى أبا العلاء المعري وأبا العتاهية؛هذا الأخير الذي اقترف خط التجديد في الأوزان، إذ يقول ابن قتيبة في حديثه عنه « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب»[2]. وقس على ذلك التجديدات الأخرى التي احتلوا بها مكانة أدبية في تاريخنا العربي، حيث كانوا رؤساء أهل زمانهم، محلقين بابتكاراتهم تلك في سماء الفن الأدبي، بل كانوا قادة من القواد الكبار، الذين كشفوا البدع، وأضاءوا الظلم، حتى خلقوا شروط التغيير للكتابة الجديدة إلى أن صارت إبداعا.

[1] ينظر: محمد مصطفى هدارة، الحداثة في الأدب العربي المعاصر هل انفض سامرها؟ ص104.

[2] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة بيروت– لبنان، ج2، د ط، د ت، ص676. وينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1999، ص241.

3- آليات مفهوم الحداثة عند الشعراء النقاد الغربيين المعاصرين:

لقد واجه معظم الباحثين الغربيين صعوبة في تحديد مفهوم الحداثة، صعوبة انعكست على تحديد تاريخ واضح ودقيق لها، ولهذا كان التأريخ متباينا مع تباين وجهات النظر حول مفهومها[1]، فقد تأخر مفهوم الحداثة(La modernité) إلى منتصف القرن19، مع أن العصرية(La modernisme) بدأت ممهداتها في أوربا منذ ق16[2]. ولعل أول من قدم صياغة نظرية للحداثة تتسم بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق للتجديد هو(شارل بودلير)، الذي جعل للحداثة مظهران؛ وجه سلبي؛ وهو ما يعكسه عالم المدينة الكبرى بما فيه من أضواء اصطناعية وأحجار وخطايا، ووجه فاتن يعبر عما هو متدهور واصطناعي، يصبح فاتنا وعنصر إشارة يمكن للشعر أن يحتويه[3]، والشيء الذي جعل بودلير يربط عالم المدينة الكبرى الحافلة بالأضواء الاصطناعية والأحجار بمظهر سلبي للحداثة، اكتشافه لذلك الواقع التكنيكي في صورته المزيفة، التي أثرت على الإنسان، وقبضت روحه واستحوذت عليه، فتلك الأضواء والإعلانات واللافتات البشعة هي التي قضت على مشاعر الإنسان، وكشفت حالات التأزم في وسط البيئة الاجتماعية المليئة بالتعقيد والتوتر حتى فقد أحاسيسه[4]، فبعدما كان كائنا يتمتع بروح نفسية واجتماعية وفكرية، – وتلك هي حالة الإنسان العادي– تحول بضوضاء المدينة إلى كائن يخضع لسلطة ذلك الضجيج والفوضى جراء التقنيات الحضارية التي وصلت إليها.

وعلى الرغم من أولية بودلير في صياغة مفهوم الحداثة والأسبقية في تحديد اسم الحداثي، إلا أنه من الصعوبة تحديد مصطلح الحديث بدقة في كتاباته، ومعنى الحداثة عنده، « ما هو عابر، سريع الزوال، طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر

---

(1) ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص37.

(2) ينظر: محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، القاهرة، مج4، ع3، أبريل 1984، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص12.

(4) ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1472، ص72.

أبديا راسخا بثبات»[1]، يشير لنا هذا التصور البودليري أن الحداثة لا تعيش في زمن معين ثم تموت، وإنما هي حية على طول الأزمان، ومنتشرة على مر العصور، وبالتالي أفرغ مفهوم الحداثة من فكرة الزمن؛ الذي تماثلت فيه كل الأزمان، وتشابه الماضي مع الحاضر، وتطابقا مع المستقبل، كل ذلك لأن بودلير اعتمد في تأسيسه للحداثة على مبدأ شكلي خالص حول فيه الأزمنة كلها إلى أزمنة حديثة مؤكدا ذلك بقوله «لدى كل معلم قديم حداثته الخاصة به»[2].

وهذا يعني نفي مقولة حتمية العلاقة بين الزمن والعمل الحداثي- كل ما هو حديث فهو قديم في وقت لاحق-؛ لأن الفنان أو الشاعر عندما يتوفر عمله على الجمال البشري المنبعث عن الزمنية، يستطيع أن يكون عمله حداثيا دائما مهما قدم الزمن، وبالتالي لا نحكم بحداثة العمل الأدبي أو قدمه انطلاقا من الزمن وحده.

فحينما تتوفر القصيدة الشعرية على أبجدية الغموض، فإننا نعدها شعرا حداثيا - دون النظر إلى محورها الزمني قديما كان أم حديثا- ؛ لأن الغموض جمال سري تنبعث منه قيم فنية يتطلبه الشعر، حتى عده بودلير شرطا من شروط الشعر الحداثي، فيقول: «شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض ليشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة»[3].

مثل ذلك، تعتمد نظرية بودلير الحداثية على منطق جديد هو منطق العلائق التماثلية، الذي يحل محل المنطق القديم في استناده إلى القياس والتعقل، وفي ذلك يقول «إن من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون وأن الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرة عن النغم، وأن الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار والأشياء لا يزال بعضها يعبر عن بعض بتناسب متبادل منذ قال الله تعالى كن ككل مركب

(1) عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص48.

(3) عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص102.

لا ينقسم»[1]، بودلير يؤمن بمنطق الربط بين الأشياء، فما إن يغيب عنصر إلا ويحضر عنصر آخر يمثله، ويعبر عنه ويستر اختفاءه، إذ نستطيع باللون أن نكتشف أيديولوجيا الأنغام.

ومادام الشعر فنا، فإن الفن الخالص عند بودلير هو «خلق سحر مؤثر يحوي في الوقت نفسه، الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان، والفنان نفسه»[2]، فهنا يعقد صلة تماثلية بين الفن والشعر ونقطة الاشتراك بينهما، فالشاعر أو الفنان يخلق سحرا تتفاعل فيه حياة صاحبه الداخلية وعوامله الخارجية لكي يكون مؤثرا، فيعيد للشعر صفاءه بغرض اكتشاف العالم الخفي المختبئ وراء المعطيات الحسية المرئية، ولعل في هذا ميزة يتميز بها الشاعر ويطبع بها رؤيته الخاصة، وهذا هو الجوهري الذي يؤدي للتفرد والانفراد على حسب قول بودلير: «الفنان الجدير حقا بهذا الاسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهري في ذاته ينفرد مما سواه»[3].

ومن هنا تتضح لنا آلية الكشف عند بودلير، باعتبارها دعامة أساسية من دعامات الحداثة الشعرية، ومعنى ذلك أن القصيدة الكاشفة هي التي تكشف لنا اللامرئي، فتبعث بالشاعر إلى الترحال ليبحث عن سر الأشياء والغوص في عمق المجاهيل؛ لأن «الغوص على المجهول يؤدي إلى أشكال جديدة»[4].

هكذا كانت الحداثة الرمزية في زيها البودليري، إذ تتأسس على مقولة غموض القصيدة الكشفية، التي تكشف مجهول الشعر وغياهبه، وما الشاعر إلا فنانا، فيلسوفا، يبعث عن طريق خلق السحر المؤثر شعرا لا يكون حداثيا إلا عندما يتأسس على الجماليات السرية لا تيار الزمن وحده.

---

(1) موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1401هـ/1981م، ص136.

(2) هنري بيير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981، ص22.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973، ص307.

(4) هنري بيير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، ص22.

وإذا كان في ملاحقة الصورة المبهمة ميزة تطبع الرمزية، التي تحاول الثورة ضد أسلافها والمجتمع؛ فإنها مع رامبو، المراهق العاصف والرائي اتخذت منحى «النضج الشعري، وحاولت تجديد الوزن الشعري»[1]، لذا عمل رامبو على خلق عالم شعري جديد عن طريق تجديد وزن القصيدة، من خلال تحطيم النمط العروضي التقليدي واستبداله بالبيت الحر، الذي لا يخضع لأي قاعدة سوى الانفعال الداخلي[2]، فالثورة ضد السلف مسلك لإعادة القصيدة روحها الشعري، ولا تقيدها بوحدة التفعيلة، لأن القصيدة القديمة تجعل الكلمات الشعرية ترضخ لسلطة الوزن، ولا تمارس حرية الانتشار هنا أم هناك إلا بأمره، فهذا رامبو أعطى حرية للقصيدة مثلما أعطى حرية الكلمات، ترقص على نغم لا يرفضه سلطان التفعيلة.

وعلى هذا الأساس « انطلق رافضا يتحدى كل نظام وترتيب وعقلانية خضوع للواقع»[3]، الواقع الشبيه بالبيت المفتوح لجميع الناس، الفاضح دائما للأسرار، والخضوع لهذا الواقع الفاضح لصوره أمر يكبح جماح الشاعر ويفقده أحاسيسه، وهويته الأدبية، وعلى التوالي يفقد الشعر – أيضا– حساسيته الشعرية وسحره الجمالي، وهذا ما يدل على أن معنى الحداثة قائم على التخطي ونقض القديم.

إن رامبو يدعو وبرؤى رمزية إلى تحطيم الواقع وتخطيه، وبنائه إلى (ما بعد الواقع)، حتى يتم بناء عالم (ما بعد الحداثة الرمبوية)، عالم حداثي يتوفر على قيم لا مادية ولا محسوسة، تستحق بذل الجهد والعناء في البحث عنها، وكشف أسرارها، وفك ألغازها، وبهذا نصل إلى نتيجة مفادها أن طريقة كتابة الشعر عند رامبو تكمن في خلق ثان للواقع المحطم.

---

(1) هنري بيير، الأدب الرمزي، ص25.

(2) ينظر: بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006، ص83.

(3) هنري بيير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، ص26.

فالشاعر – كما يرى رامبو– لا يصبح صورة منسوخة لهذا الواقع المرئي، حتى يفقد شخصيته و«إنما دوره أن يترجم حركية الأشياء التي يعتقدها الآخرون بلا حياة ويحيى فيها قوة كونية كبيرة يعبر عنها، مما لا يمكن للبشر العاديين أن يحسوها»[1]، ومن هنا لا يكون الشاعر كالإنسان العادي؛ الذي لا يرى إلا المرئي، ولا يحس إلا المحسوس، وإنما يخطف بلمح بصره الجزئيات، ويرمي ببصيرته إلى أبعد ما يكون حتى يخترق جدار المجاهيل.

وفي سبيل الغوص في المجهول لاختراع الجديد، يتعرض رامبو لنظرية المماثلة بين الحركات والألوان في قصيدة «الحروف المتحركة» فيقول بتفجير الحياة في الأصوات عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان، بحيث يصبح حرف كحرف (I) أحمر يذكرنا بلون الدم وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب، أو النشوة النادمة»[2]، نفهم من هذا أن رامبو يدعو إلى اكتمال الوظائف وتماثلها، فليس كل من يكتب قولا موزونا أو منثورا أو شعرا حرا... الخ. يسمى شاعرا، بل الشاعر الحق هو الذي يستطيع بموهبته وعبقريته أن يكون رساما، يعبر بريشة الكلام اللونية، كأن يماثل ويمزج بين الغضب واللون الأحمر.

انطلاقا من اختراع لون الحروف الصوتية، ولدت مع رامبو أشكال جديدة لا عهد للسلف بها، أعلن بها، وبما قام به من تجديدات عروضية، وكذا تخطي الواقع ونقضه ثورة على الأثر الشعري، كشف لنا معادلات رؤيوية رمزية، استصعب على ممن كان قبله ترجمتها، وكل ذلك لأجل خلق شعر جديد، يجمع المتماثلات والمتناقضات على حد سواء.

وفي سبيل هذا يبقى مالارميه – هو الآخر– رائد الخلق الرمزي في شعره، نظرا لقوله في تحديد الشعر، الذي يحمل معنى «التعبير باللغة الإنسانية المحمولة إلى نمطها

---

(1) هنري بيير، الأدب الرمزي، ص27.

(2) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص125.

الأساسي عن المعنى السحري لمفاهيم الوجود، من هنا يمنح حياتنا الصدق والأصالة، ويكون، في حياتنا، الرعشة الروحية الوحيدة»[1]، بهذا المعنى يكون الشاعر –عنده– هو الذي يخلق سحر الكلمة، ويبرع بأدبيته حتى استحقت قصيدته العظمة، ووصوله إلى هذه الدرجة يكون قد منح التعبير للشعر حقه، وما أبرع الشعر حينما يكون إنسانيا، هذا ما يؤكده محمد زكي العشماوي بقوله: «الشعر عند مالارميه هو الذي يمتد سلطانه، فيشمل الحياة بأسرها؛ بل وما بعد الحياة، هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها»[2]، فذوبان الذات الشاعرة وانصهارها في سيمياء الإنسانية جمعاء، وأسطاع التجارب الشعرية في كامل أرجاء الكون، ومناحي الحياة كلها هو ذلك الشاعر الحق؛ بل الشاعر الخلاق هو الذي يربط الماضي السحيق بالمستقبل البعيد، ولعل هذا ما كان ينادي به دعاة الرمزيين –مالارميه– أثناء مطالبتهم بالقصيدة الكلية/القصيدة الإنسانية. [3]

لذلك السبب، فإن الوسيلة التي ساعدته للوصول إلى فن شعري جديد هي اللغة، فلما سئل جان كوهين عن أسبقية موجة الحداثة الشعرية بين الثالوث الآتي: بودلير أو رامبو أو ملارميه، كان جوابه: « في رأيي أن الحداثة الشعرية تتجلى عند مالارميه، وإن كانت قد شقت طريقها في شعر رامبو أولا، وهي تتركز في الخرق الأقصى لقانون اللغة المعتاد، كنت قد بينت بشكل إحصائي كيف تطور هذا الخرق بدءا بالكلاسيكيين وانتهاء بالرمزيين مالارميه»[4]، فخرق قانون اللغة أخذ حصته الكاملة مع ملارميه، وبعيد عن اللغة المعتادة التي تعتمد الشرح والتفسير كتب بلغة لا يعتاد بها، فمن خلالها حاول

---

(1) هنري بيير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، ص45.

(2) محمد زكي العشماوي، دارسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1996، ص185–186.

(3) ينظر: نبيلة تاوريريت، الظواهر الحداثية في القصائد الممنوعة لنزار قباني، (مذكرة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011،2010،ص30–31.

(4) هاشم صالح، حوار مع ثلاثة نقاد فرنسيين (تودروف، جينيت، كوهين)، مجلة مواقف، ع41–42، ربيع، صيف 1981، بيروت– لبنان، مج40–43، ص85–86.

أن يدرك الرموز الخفية، فيرى الحقائق من وراء المظاهر، ويكشف الأسرار الكامنة وراء الأشياء؛ لأن جوهر الشعر مستور لا يمكن إدراكه بسهولة ويسر، مما نتج عن ذلك شعرا مالارميا غامضا، وهذا ما أشار إليه بول فاليري في قوله «إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئا أساسيا»[1]، الأمر الذي جعل جان كوهين يعتبر ملارميه أبا للحداثة الشعرية.

هكذا نسج مالارميه قصيدة تحمل في خباياها شكل السؤال، سؤال بحاجة من القارئ لحله أو إيجاد جواب له، بل هي لغز مثير يستجيب له المتلقي بفك أسراره، – وذلك هو الهدف المنشود من الأدب– فبقصيدته الغامضة المعاني يحاور قارئا واحدا فقط هو القارئ النخبوي، مستبعدا القارئ العادي؛ الذي لا يقرأ من الشعر إلا ما يفهم منه، و«الفرض على القارئ أن يقرأ القصيدة في انتباه وحس بملاقاة الشاعر فيها صار أحد أهم مبادئ أدب القرن العشرين»[2]، فالقصيدة التي يدعو لها مالارميه هي التي تتمتع بتراكيب جملية تتحدى القواعد البلاغية والنحوية، التي كان يلجأ إليها سابقوه، ويبث فيها روحا جديدة، روح معنى الإبهام والغموض حتى تتناسب مع موسيقاها، وبالتالي تجتمع هذه التغيرات الفنية الميتافيزيقية وينشأ لنا شعرا جيدا تطور من الوضوح إلى الغموض؛ لأن ملارميه « كان يلطف معانيه ويميل إلى الإيجاز في التعبير، ويرى الشعر ديانة ينبغي أن يكون له أسراره التي لا يطلع عليها إلا قليل من الناس»[3]، وبهذا يقل قارئي شعره، تمكن ملارميه من هجر اللغة البسيطة الواضحة المعاني، وإقامة علاقة مصادقة بينه وبين لغة ما وراء العقل، حتى يحرر بها القصيدة من الأشكال التعبيرية التي يفرضها منطق السلف الصارم، الشيء الذي ألبس قصيدته ثوبا مبهما، يصعب على القارئ

---

(1) جان كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة ونقد وتحقيق: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ج2، ط1، 2000، ص415.

(2) هنري بيير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، ص40.

(3) موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص164.

العادي إدراك أجزائه؛ لأنه أنجز شعرا تحضر فيه الكلمات والتعابير وتغيب فيه المعاني، بل غدت رموزا تستوعبها الحداثة، ويستقبلها القارئ الحداثي.

وفي ظل هذا المعنى يشير توماس إليوت في مقاله «شعراء ميتافيزيقيون» بأن الحداثة تعتمد على الخلط بين التجارب المتباينة، فيقول: «الإنسان يقرأ "سبينوزا" ويسمع صوت الآلة الكاتبة، ويشم رائحة الطعام المطبوخ في أن واحد.. والشاعر يستطيع التجاوب مع كل التجارب في آن واحد ليخلق منها كلا جديدا»[1]، فعلى الرغم من وجود الأشياء المتضادة في الواقع، إلا أن ذلك تضاد ظاهري ليس إلا، فالرجل والمرأة كائنين يختلفان عن بعضها البعض في المركب الفيزيائي أو في شكلهما الخارجي، إلا أنهما يتكافآن ويتداخلان مع بعضهما حتى يكونان وحدة لا تتجزأ تسمى «العائلة» والشيء نفسه يتطابق مع الحداثة التي دعت بما يسمى بازدواجية الوجود أو المعنى.

ولعل توماس إليوت يشير هنا إلى العلائق التماثلية – التي دعا إليها دعاة الرمزية– من خلال عمل الشاعر، الذي يقوم بعدة وظائف في لحظة واحدة، كأن يكون قارئا ورساما أو فيلسوفا في الآن نفسه، وإذا كان الشعر فنا، فإن الرسم فن صامت، منه يستطيع أن يقرأ الغيرة من اللون الأصفر مثلا، وبالتالي يكون الشاعر هنا قد مزج بين فنين متضادين ظاهريا، لكنهما متداخلين من خلال ما يسمى بحركة الألوان الصوتية، وهذا مظهرا من مظاهر الحداثة.

فالشاعر الذي يستطيع التحاور مع العديد من التجارب المختلفة في آن واحد يخلق شعرا جديدا، يتمرد به على تناقضات العالم، هذه التناقضات التي أرجعت إلى تفاسير أسطورية، والتي ربط إليوت بينها وبين الشعر أثناء تعريفه للمنهج الأسطوري كـ « أسلوب لإضفاء شكل وأهمية على بانوراما العبث والفوضوية، إنه كما أؤمن به حقيقة يعد نحو تهيئة العالم الحديث للفن»[2]. فالأسطورة عند إليوت فن دلالي تماثل لغة الشاعر التي

---

[1] محمد مصطفى هدارة، الحداثة في الأدب العربي المعاصر، هل انفض سامرها؟، ص99.

[2] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة، جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط1، 1995، ص19، 20.

يتكلم بها ويعبر بها عن الأشياء التي يراها بحاسة بصره، والأشياء التي لا يراها إلا بعين قلبه «فلم تعد الحواس الخمس «تفتت» أعضاء القصيدة على مشرحة أو تحاكمها من فوق منصة القضاء، بل أضحت «الحاسة السادسة» – وهو تعبير مجازي لا علاقة له بالحدس– ترافق رؤيا الشاعر، وقد تخللت اختياره للمفردة وتركيبه للفقرة وبنائه للقصيدة من المعجم الأسطوري»[1].

وهكذا يعمد الشاعر الحداثي في توظيف الأسطورة «كنوع من التوحد بين الرمز الذي تهيؤه الأسطورة وبين ما يرمز إليه»[2].

مثلما ربط إليوت بين الشعر والأسطورة فإنه تمكن أيضا من عقلانية بين الشعر والرؤيا، فالشاعر الخلاق هو الذي تتمخض رؤاه التي تتفاعل مع عالم القصيدة الباطني ثورة تحمل شعار (الشعر الخلاق والأدب الهادف)، فلا يمكن أن تكون رؤيا الشاعر للحياة مكتملة إذا لم تتضمن شكلا تعبيريا يصنعه الذهن الإنساني[3]، حتى تتجلى مهمة الرؤيا التي حصرها أدونيس بأنها «تعنى ببكارة العالم»[4].

4–آليات مفهوم الحداثة في كتابات الشعراء النقاد العرب المعاصرين:

من أجل السمو بعملية الإبداع –الشعري– تفجر نبع جديد مكتفيا بقدرات إبداعية وممارسات نصية، انبنت في شكلها ومضمونها على خطاب مغاير، له رؤية شعرية حداثية في أفقها العربي، استقلت بآرائها وأيديولوجياتها، فردية كانت أم جماعية، ارتمت بين مد القصيدة الحداثية وجزرها، مجتازين الأسفار البعيدة في ليالي هذه القصيدة،

---

(1) غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1981، ص169.

(2) رجاء عيد، لغة الشعر العربي المعاصر، ص374.

(3) ينظر: عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط1، 2000، ص82.

(4) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت– لبنان، ط4، 1983، ص166.

ساعين سعيا شديدا إلى ترجمة مفاهيم خارجة عن حساسية المرئي والمعقول، مركزين في الآن نفسه على إبراز أثرها ومكنوناتها في أدبنا ونقدنا العربي الحديث، وإذا ما تأملنا هذا الصرح الجديد فإننا نلمح شعراء الحداثة العرب المعاصرين الذين ولجوا دهاليز الحداثة، برؤى اتكأت على تقنية الانتفاضة الثورية، لأنهم شعراء ثائرين بحق وبامتياز، «فليس شاعرا من ليس ثائرا»[1].

فالشاعر الثائر يكتب شعرا ثوريا وثائرا، هذا ما أشار إليه أدونيس بقوله: « كل شاعر ثوري هدام كبير للمعروف، لأنه خلاق كبير للمجهول، لذلك ليس الشعر الثوري انعكاسا أو وثيقة عن الواقع أو مرآة له»[2]. بل هو الذي يخترق ويتجاوز المنطق المألوف باستمرار، حتى تنبثق منه رؤى وظواهر جديدة، حقائق غير ثابتة، بل متجاورة ومتغيرة من حين لآخر، يستجيب لها القارئ الناقد أو المحلل ليخلخلها ويفككها، من هنا يرى أدونيس أن الحداثة «ليست خروجا فقط عما هو نموذجي وثابت ومتكون، بل هي حركة ذات أبعاد مزدوجة، فمن ناحية تسعى إلى خلخلة البناءات القائمة، ومن ناحية أخرى تقدم بدائلها عن تلك النماذج التي هدمتها»[3]، يشير عبد العليم محمد إسماعيل علي أن الحداثة عند أدونيس تكمن في شيئين اثنين هما هدم وخلخلة البناء (النص/المثال) ثم تقديم البديل الذي يحل محل النص النموذج، ولكن بديباجة حداثية، متجهة صوب التخييل والرؤيا، لذا فإن الشعر عند أدونيس هو «خرق مستمر للقواعد والمقاييس»[4]، فإذا كانت شاعرية الشاعر وعبقريته تفرض عليه الهروب بالجسد والروح ليحلق في بيئة جديدة، بيئة الخرق الدائم للأنماط والمقاييس، تأتي بصيرة القارئ الناقد/المحلل وتبدأ عملها من حيث انتهى البصر، ويعيد للقصيدة حياة جديدة، يلونها

---

[1] أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد، دراسات في الشعر العربي المقاوم، الرائد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص57.

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص110.

[3] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص110.

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص312.

بعطاءاته الفنية، ويرتقي بها من حال إلى حال، هذا هو حال النص الحداثي؛ «نص يتجدد مع كل قراءة، لا ينتهي، لا يستنفذ. هذا ما يميز الأعمال الشعرية الخلاقة»[1]. فالقارئ يبحث عن التعابير والمضامين الشعرية التي توحيها القصيدة، ففجأة يجد نفسه أمام فلسفة جديدة من المعاني والأفكار والمشاعر الأصيلة، المثيرة للمتعة، والمؤججة للغربة في أجواء وعوالم يجني منها ثمار الوحي الشعري الراقي الذي لا حول له ولا قوة في أن يبذل جهدا وإخلاصا في قراءتها وتأويلها.[2]

وصل بنا الوعي الأدونيسي إلى أن النص الحداثي لا يتمثل في الخرق المستمر للقواعد فحسب، وإنما هو نص يخترق سياق الزمان والمكان أيضا، ففي هذا الصدد يقول: «هكذا يبدو النص العربي الإبداعي نصا مستقلا، كأنه يتحرك في مكان متخل، في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف، وإنما ينشأ النص/المزيج/الكل، لهذا يبدو المكان ماديا وشعريا، تفتتا فاجعا، قائما في سديم يتموج بين المحيط والخليج، ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق هو اللامكان»[3].

فالشعر الحداثي في نظر أدونيس أسهم بالرغبة في مقاومة الموت والبعث معا، وكذا قطع وصل الارتباط بينه وبين مقاييس الشعر التقليدي، لأنه يتمتع بقدرة بنائية تعيد قراءة الماضي في ضوء الحاضر لا باحتوائه، وإنما باحتضانه على نهج تجديد وتحويل طاقاته باستمرار، «فكل نص يقاوم الموت ويخترق شروط الزمان والمكان موجها نفسه نحو المستقبل، فهو نص ينتمي إلى الحداثة»[4]، معنى هذا أن الحداثة الأدونيسية لا

---

[1] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، لبنان، ط1، 1989، ص27.

[2] ينظر: عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1405هـ/1985م، ص177.

[3] أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص28.

[4] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص110.

ترتبط بزمان ومكان محددين، لذا فقد «أقر في أكثر من موضع بلا محدودية الشعر»[1]، نصا شعريا يبني لنفسه في كل مرة أسطورة جديدة، وبتصوير جديد.

وعليه فإن الخوض في غمار مسألة الحداثة الأدونيسية في الكتابة العربية يجري التأكيد على ثلاثة مبادئ، أولها –على حسب قوله– «هو أننا قبل أن نصف شاعرا أو كاتبا بأنه حديث يجب أن نتأكد من أنه ليس منتجا بالكلام الذي يتشبه بالشعر أو بالأدب وإنما يجب أن يكون كاتبا أو شاعرا بحق، أعني أنه يمتهن الكتابة الأدبية الفنية، ويعبر عن نفسه وعن علاقته بالآخرين والعالم، بلغة أدبية فنية وبطريقة خاصة تميزه»[2]، أي أن الشاعر الحق هو الذي يمارس الكتابة الشعرية التي تتم على جماليات لغوية تتجاوز المفهوم التقليدي للغة بعدها نحوا وقواعد إلى لغة إيحائية شخصية، تعكس رؤية الشاعر نفسه.

أما المبدأ الثاني، نلمحه في قوله: «أن نعرف هذا الذي يطلق عليه اسم القديم معرفة عميقة ومحيطة، وأن ندرك صفة القدامة لا تعني بالضرورة التناقض مع ما يطلق عليه اسم الحديث»[3].

ويؤكد أدونيس هنا على الجدال القائم بين القديم والحديث، الناتج عن اختلاط المفاهيم، فلابد من تعميق الرؤيا في زوايا التناقض بين كل من القصيدتين القديمة والحديثة، لا من سطحيتها، هذا ما يؤكده المبدأ الثالث في قوله «أن ندرك أن صفة الحداثة ليست حكما بأفضلية الحديث على القديم، وإنما هي مجرد وصف، وأن هذا الوصف قد يقع على نص يكون في الوقت ذاته نصا عاديا أو رديئا، الحداثة بتعبير آخر سمة فرق لا سمة قيمة»[4]، هذا المبدأ هو تتمة للمبدأ السابق (الثاني)، إذ إن التمرد على

---

[1] بشير تاوريريت، أدونيس في ميزان النقد، أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، مطبعة مزوار الجزائر، ط1، 2006، ص75.

[2] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1993، ص92.

[3] المرجع نفسه، ص92.

[4] المرجع نفسه، ص92.

الذهنية التقليدية للاختراق فقط بينها وبين الذهنية الحديثة؛ لأن لكل شعر قيمته الفنية واللغوية الخاصة به مهما كان زمنه، فما هو حديث في زمن ما يكون قديما في زمن لاحق، وهكذا دواليك.

هكذا تفاعلت الآراء مع النص الأدونيسي، وتبينت الحداثة في شعره، التي انبنت على بنية الاستبدال، استبدال رؤى الأسئلة، من مما تعنيه القصيدة؟ بسؤال البحث عن الكون والاحتجاج الدائم على السائد المألوف، استفهامات قلقة يعيشها القارئ بعد أن تلدها القصيدة الحداثية، مستمتعا بجمالها الفني، لا يشعر فيها بالابتعاد بين لغته وأدبه؛ لأن «النص الشعري عمل لغوي وجمالي إبداعي ذو لغة شعرية، موقعه حر في اختيار الشكل الذي يناسبه»[1].

إذا كان التجديد هو بؤرة الإثارة في بحر القصيدة الجديدة عند أدونيس، فإن نزار قباني اعتبر هذا النص الحداثي مدونة كتابية تنعكس في فسيفساء من الصيغ التعبيرية ذات الوظائف المتعددة، لا تتأسس على عقد قران ثابت بينها وبين كاتبها، وإنما سرعان ما تخلعه باستمرار، فتتأكد خبرته الجمالية ولغته الشعرية التي حققت له حرية السفر من القاموس، ملبسا القصيدة العربية ثوبا جديدا، معيدا لها قيمتها المعرفية والجمالية، تحمل نبض العصر الحديث بأيديولوجياته الحضارية، فيشكلها بأشكال فريدة ومميزة، تفوح منها ريح مدا ليل شعرية، مبنية على نحو فني–أصيل–، ومكثف، يثير غريزة اكتشاف ما لم يكتشف.

بهذا المنطق، فإن معنى الحداثة عند نزار «لا تعني أبدا أن نرمي كل ملابسنا في البحر، ونبقى عراة، إنما الحداثة أن تكشف دائما طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة»[2]، ينعكس هذا المنظور الرؤيوي على شيئين اثنين يدعو لهما نزار؛ بأن لا نتجرد

---

(1) خالد سليمان، أدونيس والنص الشعري، مفهومه ومصادره، مجلة آداب، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينية، ع3، 1996، ص201.

(2) جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، د ط، د ت، ص231.

من هويتنا ومبادئنا، أو مما طرحه أسلافنا، حتى لا نبقى مجردي الأذهان، فنكون حينها كالشجرة الفاقدة لأوراقها، وإنما نبني طرقا جديدة تسمح لنا بالتنفس في معترك الكتابة الجديدة، وذلك من خلال «محاولة تحرير اللغة من طقوسها الكلاسيكية القديمة، وضخ دماء جديدة في المعجم الشعري، توظيف هذا الشعر لأجل اختراق بوابات كانت موصدة من قبل»[1].

فتحرير اللغة من طقوسها الكلاسيكية القديمة، لا يعني الانتشال الروحي من القاموس اللغوي؛ لأنه منهل الشاعر في تكوين معجمه الشعري، ولكن حقنه بشحنة جديدة، حتى يستطيع أن يتكئ على أضلع هامات اللغة؛ يخترق الموحد ويصيبها زلزال يبعثر لغته هنا وهناك، فتصبح لغة منتشرة على خريطة التحولات؛ لأن ما أصابها «زلزال لغوي لا يترك حرفا ولا فاصلة ولا فعلا ولا فاعلا (...) إلا ويبعثره على جدران غرفتي، وشراشف سريري، وعندما ينتهي الزلزال (...) أشعر أن اللغة الأولى التي كنت أكتب بها قد تفككت، وأن لغة أخرى جديدة تتشكل تحت الرماد»[2].

بالإضافة إلى ذلك مازال نزار يكتب بروح التغيير، فدعا دعوة صريحة إلى التجديد في موسيقى الشعر العربي؛ لأن بحور الشعر العربي الستة عشرة – في نظر نزار– تتعدد قراءاتها وتتفاوت نغماتها، هي ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، بإمكاننا أن نتخذها لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا[3]، فسر جمال الشعر عند نزار هنا هو إعادة خلق فضاء ديالكتيك الموسيقى الجديد، عن طريق إنشاء معادلات إيقاعية مستحدثة، تتعدد قراءاتها وتتفاوت نغماتها، ولا تكون أبدا تفعيلة خليلية ثابتة أو أداة طيعة مثلما يكون العبد طوع أمر سيده.

---

(1) حبيب بوهرور، عتبات القول، دراسات في النقد ونظرية الأدب، تق: الربعي بن سلامة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، قسنطينية، الجزائر، ط1، 1430هـ/2009م، ص175.

(2) ينظر: مفيد فوزي، نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، د ت، ص61.

(3) محمد عزام، الحداثة الشعرية، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص119.

ومما لاشك فيه أن من أهم سمات القصيدة الحديثة عند نزار أيضا هو «تحرير القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة»[1].

فاحتياج النص الشعري إلى التخلي عن الموزون المقفى أمر لن يصيب التفعيلات ضجرا ولا انزعاجا، لأن نهج التجديد في القافية أمر تستدعيه ثقافة قصيدتنا العربية الحديثة، فمن ثم اعتمد الشاعر نمط الخروج عن بحور الخليل وقوافيه التقليدية؛ لأنها «... باتت بحور مناسبات لا بحور شعر(...) حتى اللغة العربية ضجرت من الموزون المقفى التقليدي»[2]، فالخروج عن بحور الشعر الخليلي نهر من أنهار التجديد في الشعر العربي، والتخفف من رتابة القافية الموحدة بوصفها –عند نزار– «عاملا من عوامل إعاقة الشعر، القصيدة المتحررة من القافية مثل انفجار نووي»[3]؛ هذا التجديد أريد به تحرير الموسيقى الشعرية وليس التحرر منها [4].

وبالتركيز على أهم سمات القصيدة الحديثة –عند نزار– نولي وظيفة هذه القصيدة أهمية، إذ لم تعد تعلمنا بما هو معلوم بل صارت ترمينا على أرض الدهشة والتوقع وتسافر بنا إلى مدن الغرابة[5]، حيث أصبح اختراق وظيفة القصيدة جسرا لتغيير وتحويل الأفكار السائدة، حيث تم خلق كائن غريب لا يمتلك رخصة سياقة أو جواز سفر لكي يبحر في مختلف البحار والمحيطات[6] يدعى (مجهول القصيدة). ولعل هذا ما جعل

---

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1430هـ/2009م، ص189.

(2) ينظر: جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوار مع الشعراء العرب، ص347.

(3) محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر(نزار قباني) ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978م، ص108.

(4) ينظر: محمد فتوح أحمد، مفارقات الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2008، ص17.

(5) محمد عزام، الحداثة الشعرية، دراسة، ص 118.

(6) ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص124.

القصيدة النزارية تنتقل بقارئيها من عالم الواقع إلى عالم الخيال، المثير للدهشة والمفاجأة، وفي هذا الصدد يقول نزار «... بغير الدهشة تتحول القصيدة إلى تصريح خال من المفاجآت»[1]، لا يقودنا إلى شيء نتلذذه، ونستمتع به، والسفر إلى مدن الغرابة من خلال الأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها ورصانتها، ومن اللغة العامة حرارتها وشجاعتها، ومن اللغة الثالثة يعتمد الشعر العربي الحديث في التعبير عن نفسه دون أن يكون خارجا عن التاريخ ولا سجينا له، بل لغة تحاول أن تجعل القاموس في خدمة الحياة والإنسان، وتنهي حالة التناقض بين الحناجر والضمائر. [2]

بهذا نكون قد استأثرنا ببعض العناصر الفنية للحداثة الشعرية عند نزار قباني، فمن خلال مفهومه للقصيدة الحديثة تتبين مطالبه في تعديل أثوابنا القديمة، من بنية هيكلية وموسيقية ولغوية شعرية...الخ حتى تسمو قدرة الشاعر الكتابية، وتعلو كفاءته الذهنية (الإبداعية) وتترنح في عوالم وفضاءات أهرمية من الشعر الأصيل والمعاصر.

وعلى نهج آخر يرى محمد بنيس – أولا– أنه لابد من التمييز بين الحداثة الأوربية والحداثة في العالم العربي، فإذا كانت الحقيقة النظرية والتطبيقية في فرنسا –بصفة خاصة– تفسر بأن الحداثة هي ترجمة للمصطلح الفرنسي Modernité فإن الأمر لدينا مختلف، وليست أزمتنا منحصرة في المصطلح الذي هو مجرد عنوان لها، بل هي أزمة حضارية[3]، فسؤال الحداثة –عنده– سؤال حضاري يعضد أو يدمر من خلال تحققاته واحتمالاته عبر مسيرة سفره الأبدية، وهو سؤال طرح في العالم العربي بصيغ متعددة في فترة تقارب القرنين دون أن يفقد قوة طرحه[4].

فالحداثة البنّيسيّة في العالم العربي لحظتان، وما يهمنا هنا هو اللحظة الثانية من الحداثة العربية، المؤسسة على محاور تتمثل في الخروج على الشعر العربي القديم

[1] محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر (نزار قباني) ، ص107.

[2] محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص123.

[3] ينظر: حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص125.

[4] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص88.

بوصفه ضرورة، وهو موضع لم يكن ضمن ما هو مفكر فيه لدى القدماء بخلاف حقول معرفية[1]، فالشعر وسمت حداثته – في العصر الحديث– « بمفهوم التقدم لمفهوم محوري يتكامل مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال (أو التخييل)» [2].

تتفاعل تلك المفاهيم مع بعضها البعض حتى يتحول الشعر إلى فعل فاعل مباشرة في العالم؛ أي الخروج على نمط القصيدة القديمة، وما الشاعر – إلا– نبي له مسؤوليته(...) في ممارسة (الواجب) الذي يلتقي فيه الشاعر العربي المعاصر مع غيره[3]، حتى يتمكن من اكتساب صفات الشاعرية، وهذا ما يقودنا للمحور الثاني، المتمثل في اعتماد الشعر الغربي (الكوني) باعتباره معيارا للشعر والشاعر[4]، ولعل في ذلك ارتباط الحداثة بالواقع الذي تنبثق منه ثقافة الحوار بين بيْن كمعيار للتطور، ولهذا يشير «محمد بنيس» إلى أن الحداثة بالنسبة له « تنبع عن عجز الصيغ التعبيرية في النصوص عن استيعاب حركة الواقع، فهي صيغ لا تحاور هذا الواقع، ومن ثم لا تمنحه أجوبة، المسألة إذن أن الواقع يرفض النص، وفي حين يتقدم الواقع نحو الدمار، يتراجع الخطاب نحو الهامشية، ومادامت توجد مثل هذه القطيعة بين الواقع والنص، فإن المثقف يفر من دوره فيصبح هامشيا»[5].

على هذا الأساس أقر محمد بنيس بالمحور الثالث، المتمثل في إعادة قراءة الشعر العربي قديمه وحديثه في ضوء معطى روح العصر[6]؛ أي الانتقال بالقصيدة من بنية شعرية إلى أخرى، ويصطلح بنيس على هذا الانتقال فرضية الإبدال، الدال «على

---

(1) ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص89.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1991، ص160.

(3) ينظر: محمد بنيس الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط3، 2001، ص89.

(4) عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص89.

(5) حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص125، 126.

(6) ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص89.

التغيير(...) وهو انتقال الشيء من حال إلى حال»[1]، ومن ثم تتأسس مقولة الحداثة المرتبطة – عنده– بالتطور والتغيير والتحول والتجاوز، كفرضيات للإبدال الشعري ذاته، فبها ترفض القواعد الجامدة، والأنماط المعهودة، وذلك بتبديلها برؤى تخدم الحياة الجديدة، وتنبض بروح العصر الراهن بمواجهة آليات التقدم، حيث الرؤية إلى الإنسان والأشياء والكون(...) وتطور الشعر العربي وتغيره، وتجاوزه لغيره يعني أنه سيسير إلى الأمام.[2]

ومسيرة الشعر نحو الأمام تتطلب من الشاعر أن يكون ثائرا؛ لأن الثوري والشاعر عند عبد الوهاب البياتي «يخلقان (إنسان وشعر المستقبل)، لأنهما عندما يبدعان الواقع ويعيدان خلقه لا يبدعانه أو يعيدان خلقه، أو يغيرانه، لكي يقعا في شركه، ويصبحا انعكاسا له في صورته الجديدة، بل لكي يتخطياه ويتجاوزه إلى المستقبل»[3] تجاوزا لا يتحقق بإبداع وإعادة خلق الواقع وتغييره من خلال الحاضر فقط، بل لا بد للشاعر والثوري من أن يتماحا آبار الماضي وأن يكتشف كهوفه السحرية التي خيم عليها الصمت لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه[4]، فالحداثة عند البياتي هي:« ثورة عن السلطة الأبوية واللغوية»[5]، يعني هذا أنه يجب أن تكون القصيدة الحداثية « صورة لحداثة اللغة الشعرية في تمكنها من الأداء المكثف، وفي توظيفها الجيد لتحمل ما تتجاوز به الدلالة الأولى، وفي استخدامها الفني للتعبير عن المضمون المضمر، وفي تأطيرها المستوفر لموقف يشمل رؤية الشاعر لأبعاد قضيته»[6]، فحينما يبدأ بفعل ممارسة الكتابة الشعرية، يجد نفسه في عالم فضفاض لا تظهر معالمه وملامحه من البداية، ولا يعرف من أين سيبدأ وإلى أين المآل، فتجده يضع نفسه في حديقة الشعر لا يدري فيها إلى أين سيمضي

---

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص72.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص60.

(3) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، د ط، 1971، ص33، 34.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص34.

(5) ينظر: ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1972، ص80–81.

(6) رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 2003، ص425.

أو يتوقف، لهذا نرى عبد الوهاب البياتي يقول: « لقد أدركت من خلال تجربتي إنه ليس من المعقول أن أتجمد وأتوقف عند أشكال فنية من التعبير، وإنما علي أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري (...) لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي»[1]، يقف الشاعر هنا موقف الانفصال عن العالم المعلوم المرئي، المتناهي الأبعاد والحدود إلى عالم لا مرئي، لا متناهي الرؤى والمعالم، إنه عالم اللاوعي والمجهول الذي تغيب فيه الصور والأشكال والصيغ والمضامين... الخ

الذي يبعثنا إلى ذلك التعليق ما أشار إليه البياتي في قوله «أحس أحيانا أشياء لا أراها تتحرك حولي، وتأتي من عوالم مجهولة أحسها في الهواء والأصوات وأراها بعين قلبي»[2].

فالسباحة في بحر المجهول والغوص في غياهبه، تقنية جديدة عمل بها البياتي لكي يفتح أفقا شاعريا يسهم في نسج شبكة رؤيوية تخترق نمط القصيدة القديمة المغلق؛ لأن الشعر عنده هو «رؤيا جديدة للعالم»[3]، لأن العالم لا يستبقي على حال واحدة، يستجيب فيها الشاعر متفاعلا لموجة المواجهة للمتغيرات الجديدة في الحياة والفنون، حتى يجد نفسه ودون شعور «يسهم بشكل نشط في بناء متخيل جديد»[4]، فالشاعر من خلال الرؤيا يرى العالم عبر وعي شامل للحركة التاريخية، لهذا أشار عبد الله العشي بأن القصيدة الحديث –عند البياتي– هي:« رؤيا كونية أو شمولية مكثفة الوجود المعاش الذي تعبر عنه»[5].

---

(1) ينظر: محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص136.

(2) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005، 263-264.

(3) ينظر: عبد الوهاب البياتي وعماد ساره، وجها لوجه، مجلة العربي، ع492، نوفمبر 1999، ص73.

(4) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، 1995، ص39.

(5) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ/2009م، ص155.

كما نشير إلى تجاوز البياتي غيره - كالسياب مثلا- في استخدام الرموز الأسطورية وغيرها من الشخوص التاريخية التي تؤلف مادة لغوية أفاد منها الشاعر في تدبيج أدبه، متخذا منها إشارات لفوائد فكرية يهتدي إليها القارئ عندما يجد نفسه في علاقة حوارية بينه وبين "سيزيف" و"عشتار" و"الحلاج" و"محي الدين بن عربي"[1]، وغيرهم كثير من الأسماء، غير أن غرابتها لا تنتهي إلا إذا اهتديت إلى سر الرمز والإيماء الذي يبتغيه الشاعر نفسه[2]، تجعلك تنبش عن دخيلاء التعابير، وما تحتويه من رؤى شعرية مكثفة بروح الدلالات المتفتحة على حيوية المستقبل، رموزا تتلبسها القصيدة لكي تحمي بناءها الهيكلي والمضموني من هشاشة الصيغ التعبيرية التي طالما اعتادت عليها الذهنية التقليدية، و« لما كان الرمز من أهم الظواهر التعبيرية في القصيدة الحديثة»[3]، جعل من شعر البياتي يرنو إلى لب الحداثة ويتأسس على سماتها.

عن طريق أولئك الشعراء النقاد المذكورين أعلاه (أدونيس، محمد بنيس، نزار قباني، عبد الوهاب البياتي) ارتقت القصيدة الشعرية العربية إلى قصيدة حداثية، خرجت من معطف الشفوية العربية وأسست بنية جديدة تعبر عن مرحلة الحداثة العربية، التي هي استجابة حضارية للواقع المتغير[4]، نعم ساهموا - مع غيرهم من الشعراء النقاد- في تغيير البنى التعبيرية وتحويلها إلى طاقات إبداعية، انعزلت عن ثوبها الافتراضي الشفاف، ودخلت دهاليز الحداثة الشعرية في صورها ومعجمها اللغوي وموسيقاها ورموزها...الخ، سمحت لها أن تتأسس على أرضية صلبة لا تتهدد بالزوال والانهيار، فهؤلاء مارسوا فعل الكتابة الإبداعية حق الممارسة، بها انبنى الأدب العربي مرة أخرى

---

(1) ينظر: إبراهيم السامرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص148.

(2) ينظر: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص71.

(3) آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، 1995، ص6.

(4) ينظر: مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص24.

على تجارب شعرية تخلت عن أيديولوجية زمن الإنشاد وشكليته، ترعرعت في زمن الكتابة برؤاها المقنعة.

وفي آخر هذا المدخل يمكن القول إن مصطلح الحداثة من المصطلحات الغامضة والمعقدة، قد تجذر في المعاجم العربية وفي بعض كتابات الشعراء العرب القدامى تجليا محتشما، لكنه تبلور بوضوح في مقولات الشعراء الرمزيين والسرياليين وأصبحت له آليات اعتمدها الشعراء النقاد العرب المعاصرين في التأسيس لمقولات الحداثة الشعرية، وقد بدا ذلك واضحا في كتاباتهم.

الفصل الأول

حداثة اللغة الشعرية

1- في ماهية وسمات اللغة الشعرية:

اللغة الشعرية باعتبارها خالقة لممارسات نصية متنوعة، قد وعت الحضور الإنساني، وامتلكت القدرة على الإيحاء والرمز، حتى غدا المدلول يفوق الدال.

وإذا كان الانزياح هو الخروج عن المألوف فإن انفجار هذه اللغة يتجاوز مفهوم الانزياح، ويبتعد عن لغة الأشياء وهذا من سمات الحداثة الشعرية.

هذا و«يمثل شعر البياتي صورة لحداثة اللغة الشعرية في تمكنها من الأداء المكثف، وفي توظيفها الجيد لتحمل ما تتجاوز به الدلالة الأولى، وفي استخدامها الفني للتعبير عن المضمون المضمر»[1]. لقد وعى البياتي كغيره من شعراء الحداثة أهمية اللغة الشعرية في تشكيل حداثة النص الشعري، فعمل على تفجير طاقاتها الإبداعية وإبراز مكنوناتها لذلك « لم يتنكر للغة، ولم يتجه تجديده الشعري إلى تحطيمها، بل كان أكثر شعراء الحداثة حفاظا على دلالاتها وبناها... ولم يكن البياتي في تجديده مندفعا بتهور أو مخادعا بل كان صادقا مع نفسه وقرائه»[2].

كما كان تجديد البياتي ثورة في التعبير حتى تصبح اللغة مواكبة لتطورات العصر وأحداثه، تعبر عن حاجات الإنسان وتلبي رغباته، وبهذا فهي « لغة جهاد دائم مع الإلف والعادة اللغوية، وهو يجاهد لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقة إشارية» [3].

لقد أضحت اللغة الشعرية على يد شعراء الحداثة وعاء يحمل مدلولات كثيرة، هذه المدلولات تتحول إلى إشارات ورموز، « فالقصيدة في ضوء الحداثة لا تدل على معنى

---

(1) رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص425.

(2) عبد اللطيف أرناؤوط، عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة، مؤسسة المنارة، بيروت، 2004، ص46.

(3) كامليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفنية والفكرية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

واحد ولا موضوع واحد، بل هي مجموعة من الإيحاءات والرموز والإشارات والنواتج الدلالية تشير إليها جملة من الأنساق والعلاقات المتراصفة فيما بينها تراصفا عضويا»[1].

إن وعي شعراء الحداثة بأهمية اللغة الشعرية، جعلهم يتوجهون إلى خلق لغة جديدة تعبر عن تجاربهم كونهم وجدوا اللغة القديمة عاجزة عن التعبير عن التجربة الجديدة التي يعيشونها، وصارت للغة وظيفة جديدة حيث أدرك الشعراء المعاصرون خطورة تلك الوظيفة و«أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة؛ فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها» [2].

لم تعد الكلمة عند الشاعر الحداثي مجرد دال ومدلول، إنما تجاوزت ذلك واتحدت مع كيانه ووجوده، وأصبحت تعبر عن مشاعره وأحاسيسه حتى صار الشعر هو الحياة والوجود. هكذا أصبحت اللغة الشعرية عند شعراء الحداثة؛ « لغة متحفزة وموضوعة في صيغ الطوارئ وحافلة بالإنذار والتوقد، فهي على هذا الصعيد ثائرة ومستنفرة ومستفزة على الدوام، قائمة على التحدي والنقض والمغامرة والإيهام والتغميض، لا تعتمد على الاستقرار ولا تتواطأ مع الممكن والمدرك والمألوف»[3].

إن من أهم سمات اللغة الشعرية أنها تنبض بروح العصر، وأصبحت على يد الشاعر الحداثي لغة خلاقة، تتمتع بطاقات تعبيرية فذة تتحد مع الوجود ويغدو النص فضاء مفتوحا يحمل مختلف الدلالات والتأويلات.

---

(1) بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص93.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت–لبنان، ط3، 1981، ص174.

(3) محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2007، ص68.

2- حداثة الصّيغ الصرفية:

2-1- بنية الأفعال:

تهدف هذه الدراسة إلى وصف النظام الصّرفي في الشعر الحداثي لعبد الوهاب البياتي، للكشف عن أسرار اللغة وتحديد نظامها في تجربة شعرية حداثية تعد رائدة في الشعر العربي الحديث.

وبالنظر إلى بنية الأفعال نجدها تنقسم إلى صيغ بسيطة وأخرى مركبة.

2-1-1-الصيغ البسيطة:

فَعَــل:

وهي أبسط صيغ الثلاثي المجرّد الدالّة على الماضي من الأفعال، « ويجيئ بناء(فَعَلَ) للدلالة على الجمع، أو على التفريق، أو على الإعطاء، أو على المنع، أو على الامتناع، أو على الغلبة، أو على التحويل، أو على التحوّل، أو على الاستقرار»[1]. وقد وردت هذه الصيغة بكثرة في الشعر الحرّ للبياتي ومثال ذلك قوله في قصيدة (الأعداء)[2].

صَبُّوا الماء على الماء

رَقَصوا فوق حَبال الكلمات الصَّفراء

صَنَعوا شُعراء

نَصَبوا خُلفاء

ومطايا وطواحين هواء

---

(1) ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تقديم محي الدين عبد الحميد، ج4، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط16، 1974، ص262.

(2) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة مج1، دار الحرية للطباعة والنشر بغداد، ط2، 2001، ص288.

يتأكد الأثر الدلالي لهذه الصيغة من خلال الأفعال(صَبُّوا، رَقصوا، صَنَعوا، نَصَبوا)، حيث نلاحظ إلحاق «واو الجماعة» بهذه الأفعال للدلالة على الجمع؛ الذي يعود على الذين يمارسون هذه الأفعال وليسيطروا على زمام الأمر ويتحكموا في كل شيء.

كما وردت هذه الصيغة للدلالة على التحويل، وذلك في قول الشاعر في قصيدة (إلى ثوار اليمن)[1].

لكن الثوار

في صنعاء

حفروا للملك البكّاء

قبرا في الصّحراء

هزموا الأقزام العور

أعداء النور

نصبوا خيمات

في صيف الواحات

ملّوا مثواهم

عبروا حائط مبكاهم

قتلوا الليل الجاثم

في صمت الكلمات

رفعوا الرايات فوق حقول النار

تسيطر صيغة (فَعَلَ) على بنية الأفعال في هذه القصيدة(حفروا، هزموا، نصبوا، ملوا، عبروا، قتلوا، رفعوا)، حيث قرنت بضمير الجمع(الواو)، لتؤكد على التحويل والتغيير

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص330.

الذي أحدثه ثوار اليمن الذين ثاروا على الملك البكّاء واستطاعوا أن يقضوا عليه (حفروا للملك البكّاء قبرا في الصحراء).

أَفْعَـلَ:

هذه الصيغة من أوزان الثلاثي المزيد بحرف، وتأتي لعدة معان: «للتعدية أو للدلالة على أنّ الفاعل قد صار صاحب ما اشتّق منه الفعل، أو للدلالة على الدخول في زمان أو مكان، أو للدلالة على الحينونة، وهي قرب الفاعل من الدخول في أصل الفعل، أو لغير ذلك» [1].

يقول الشاعر في قصيدة: «الولادة في مدن لم توُلَد».[2]

أُولدُ في مدن لم تُولَد

لكنّي في ليل خريف المدن العربية

– مكسور القلب– أموت

أَدفن في غرناطة حُبّي

وأقول:

"لا غالِب إلاّ الحبّ"

وأَحرق شِعري وأموت

وعلى أرصفة المنفى

أنهضُ من بعد الموت

لأُولد في مدن لم تُولَدْ وأموت

هذه القصيدة مبنية أفعالها على الصيغة (أَفْعَل) عدا فعلين(تولد، تولد)، حيث تتوالى الأفعال(أولد، أموت، أدفن، أقول، أحرق، أموت، أنهض، أولد، أموت).

---

[1] ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج4، ص263.

[2] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة،دار الشروق،القاهرة،ط1989،1، ص28.

وقد دلّت هذه الصيغة على السّلب، فالشاعر عاش مسلوب الهوية، مهضوم الحقوق، يعاني من الظلم والقهر في المدن العربية التي يتساوى فيها الموت مع الولادة(الحياة)، لذلك بدأ الشاعر قصيدته بـ(أولد) وختمها بـ(أموت).

كما وردت هذه الصيغة بمعنى التعدية كقول الشاعر في قصيدة (العنقاء) [(1)].

أَحْبَبَتْهُ مِن قبل أن أراه

مِن قَبل أَنْ تحمِلني عبر صحاري وطني يَداه

وبَعد أَنْ أَحبَّني، أَحرقني هَواه

في هاته الأسطر يتكلم الشاعر على لسان (عائشة) التي أحبّها (الخيام)، والتي تروي قصة حبّها، وكيف احترقت بهذا الحبّ، وقد وُظّفت هذه الصيغة مرتين(أحببته، أحرقني)، ودلت على التعدية، وهي تصيير الفاعل بالهمزة مفعولا، أما الفعل الثالث(أحبّني)، فربما أفاد التمكين لأن عائشة تقول (أحبني)، أي مكنته من حبّي حتى احترق بهذا الحب.

فعّـل:

هذه الصيغة « يكثر استعمالها في ثمانية معان، تشارك (أفعل) في اثنين منها، وهما التعدية والإزالة، وتنفرد بستة:التكثير في الفعل، وصيرورة شيء، ونسبة الشيء إلى أصل الفعل، والتوجه إلى الشيء، واختصار حكاية الشيء، وقبول الشيء»[(2)]. وقد استخدم الشاعر هذه الصيغة بدلالات كثيرة منها التكثير في قوله في قصيدة (الغراب)[(3)].

سوّدوا الصفحات

جمعوا الطوابع والكلاب

وزيّفوا صيْحاتِ فجر المُتعبين

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص427.

(2) أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت– لبنان، ط12، 1957، ص41، 42.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص283.

وطبّلوا للتافهين

فالأفعال (سوّد، زيّف، طبّل) على وزن((فَعَّلَ) إلا أنها ألحقت بها واو الجماعة، والشاعر هنا يريد التأكيد على التكثير في الفعل، فهو يصف الذي يكتب في الجرائد ويزيّف الحقائق ونعته بالغراب، ولكنه ليس وحده فمثله كثير. كما جاءت هذه الصيغة لتدل على معنى الإزالة، ومثاله قول الشاعر في قصيدة (إلى جواد سليم)[1].

من أطفأ الشموع؟

من مزّق في سكينه الفؤاد؟

من خَبَّأ البذور في الصّقيع؟

فصيغة (فعّل) اشتركت مع صيغة (أفعل) في الدلالة على الإزالة، فالفعل (أطفأ) على وزن (أفعل) و(مزّق، خبّأ) على وزن (فعّل)، فالشموع عندما تطفأ فقد أزيل النور، وكذلك عندما يمزق الفؤاد، فسوف تفقد الحياة، وعندما تخبأ البذور في الصقيع فإنها لا تنبت من شدة البرد وبالتالي فلا فائدة منها.

تَفَعَّلَ:

تأتي هذه الصيغة بخمسة معان:« مطاوعة (فعّل) مضعّف العين، والاتّخاذ والتّكلف والتّجنّب والتدريج»[2].

ومن المعاني التي دلت عليها هذه الصيغة الاتّخاذ، وذلك في قول الشاعر في قصيدة (مرثية إلى ناظم حكمت) [3].

حُروف الكُتُب الصّفراء

تكوّرتْ

تفتّحتْ عنْ زهرة حمراء

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص292.

(2) أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص43.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص313.

فحروف الكتب الصفراء(تكوّرت، تفتّحت) أي اتخذت شكل الكرة ثم شكل الزهرة. كما دلّت هذه الصيغة على معنى مطاوعة(فعّل) وذلك في قول الشاعر في قصيدة (مراثي لوركا): (1)

الغادَةُ المِضواع

ذات العُيون السود والأقراط

تجمّلتْ بورق اللّيْمون والقداح

تعطَّرتْ بِماءِ ورْدِ النّار

شبّه الشاعر في هاته الأسطر المدينة الأندلسية(غرناطة) بغادة مضواع أي سيدة فاتنة جميلة تلبس الأقراط، تتجمل وتتعطّر بورق الليمون والقداح، وقد ورد الفعلان (تجمّلت، تعطّرت) على وزن (تفعّل) بزيادة تاء التأنيث ليقوي معنى الجمال في هذه المدينة، إلاّ أنّ هذا الجمال لم يدم، إذ أتى الجنرال (فرانكو) وعساكره وأغرقوا هذه المدينة بالدم، وراح ضحيتها الشاعر (لوركا) الذي رثاه البياتي بهذه القصيدة.

فاعل:

هذه الصيغة يكثر استعمالها في المعاني الآتية:« للمشاركة والمتابعة، والدلالة على أنّ شيئا صار صاحب صفة يدل عليها الفعل، وقد يدل (فاعل) على (فعل)» (2).

وقد وردت هذه الصيغة في شعر البياتي، وأغلب معانيها المشاركة، كما ورد في قصيدة (عذاب الحلاج): (3)

في سنوات العقم والمجاعة

باركني

عانقني

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص435.

(2) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان، 1973، ص35، 36.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص342.

ومد لي ذراعه

وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعوا الطريق

والبرص والعميان والرقيق

يتماهى الشاعر هنا مع (الحلاج) الذي صلب أمام الملأ، من أجل مبدئه ورأيه، ويشاركه مآسيه، حتى أصبح (الحلاج) مرشدا وملهما للشاعر، كل هذا عبرت عنه الصيغة (فاعل) في الأفعال الآتية (باركني، عانقني، قاطعوا)، وقد أفادت المشاركة.

كما استخدم الشاعر هذه الصيغة في قصيدة (النمرود)[1]، حيث يقول:

ولد النمرود

وفي فمه ملعقة من ذهب

عاصر كل طغاة العالم

نادمهم

قبل أيديهم

مات بروما مسموما

يتكلم الشاعر في هذه الأسطر عن الدكتاتور الطاغية في كل زمان ومكان، ويستحضر شخصية (النمرود) التي تتشاكل صوتيا مع (نيرون)، الذي قيل إنه قتل بروما مسموما، والذي يؤكد أن كل ديكتاتور هو شبيه (بالنمرود) أو (نيرون) الصيغة (فاعل) المتمثلة في الفعلين (عاصر، نادم)، وكان الشاعر يقول إن كل طغاة العالم مهما اختلفت عصورهم وندماؤهم فهم على شاكلة واحدة.

---

[1] عبد الوهاب البياتي، كتاب المراثي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995، ص161.

2-1-2- الصيغ المركبة:

الصيغة المركبة تعني «البنية الصرفية المتكونة من (حرف +فعل) أو من فعل الكينونة وما ماثله+فعل، حيث يعد الحرف والفعل أو فعل الكينونة وما ماثله صيغة واحدة ذات دلالة واحدة»[1]. هذه الصيغ شكلت ظاهرة حداثية في شعر البياتي، قمنا بتصنيفها على النحو الأتي:

النمط الأول:أداة نفي +فعل.

- **لم+يفعل:**

يقول الشاعر في قصيدة (بكائية إلى شمس حزيران):[2]

نحن لم نقتل بعيرا

أو قطاة

لم نجرب لعبة الموت

ولم نلعب مع الفرسان

أو نرهن إلى الموت جواد

نحن لم نجعل من الجرح دواة

ثم يقول بعد ذلك:

نحن جيل الموت بالمجان

جيل الصدقات

لم نمت يوما

ولم نولد

ولم تعرف عذاب الشهداء

---

(1) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص97.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص407.

فلماذا تركونا في العراء؟

وجاء في المقطع الأخير من قصيدة (كلمات إلى الحجر):[1]

بابل لم تبعث ولم يظهر على أبوابها المبشر الإنسان

ولم يدمرها ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان

ولم يقم من قبره عبد الفرات سارق النيران

في الأمثلة السابقة استخدم الشاعر المركب (لم +يفعل) وقد عبر عن الزمن الماضي المستمر، وكشف عن غرض من أغراض الشاعر، لأنها تصورات تتجدد، تتبع من أعماقه لتعبر عن القلق والحيرة والخيبة في الوقت نفسه.

- **لا + تفعل:**

هذه الصيغة المركبة (لا + تفعل)، في هذا المثال الذي سنتوقف عنده دالة على الحال والاستقبال[2]. وظفها الشاعر في قوله في قصيدة (هاملت): [3]

لا تسدلوا الستار.

هذا أنا هاملت، لا تقاطعوا الحوار

بلا قناع، أهتك الأسرار

لا تضحكوا، فإنني أموت يا أشرار

أديت دورا، كان...لا تقاطعوا

من أفجع الأدوار

فالمسرح العالم التيار

يجرفني

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص461.

(2) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1993، ص248.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص290.

وإنني أنهار

لا تضحكوا

وأوقفوا التيار

لا تقلبوا شفاهكم

لا تطفئوا الأنوار

فإنني أموت، والدوار

يلفني والنار

تلتهم الستار

لا تضحكوا

لا تلمسوني، أيها الأشرار

دمي، أنا هاملت

– لا تقاطعوا –

يلطخ الجدار

الشاعر هنا يستحضر إحدى روائع الروائي الانجليزي وليام شكسبير(William Shakespeare) وهي مسرحية هاملت (1603Hamlet)، وبطلها الذي يصرع في آخر المسرحية وتكون نهايته مأساوية، والشاعر يستخدم الصيغة المركبة (لا + تفعل) على لسان هاملت الذي يخاطب الجمهور (لا تقاطعوا، لا تضحكوا، لا تقاطعوا، لا تضحكوا، لا تقلبوا، لا تطفئوا، لا تضحكوا، لا تلمسوني، لا تقاطعوا)، وقد دلت على الحال، الذي كان موجودا عليه هاملت ومن خلفه الشاعر الذي يتكلم على لسانه، ودلت كذلك على الاستقبال، لأن قصة هاملت دائما تتكرر، وفي كل عصر هناك هاملت.

- **لـن + تفعل:**

هذا المركب يأتي للدلالة على «الزمن المستقبل الاستمراري، والزمن المستقبل القريب»[1]. وقد وظفه الشاعر للدلالة على المستقبل الاستمراري، وذلك في قصيدته (العاصفة):[2]

لن تقتلوني أيها الأوغاد

لن تحرموني

من ضياء الشمس

والإنشاد

لن تنصبوا الأعواد

للحب، للشاعر، للأوراد

لن تستبيحوا قصر أحلامي

ولن تخوفوا الأطفال بالأصفاد

لن تسرقوا خزائن الفن

ولن تستبعدوا بغداد

لن تجدوا

يا أيها الفاشيست

في انتظاركم

إلا طبول الموت والرماد

يبشر الشاعر في هذه القصيدة بمستقبل زاهر للبلاد العربية من خلال مدينته بغداد، وهو ينفي عنها كل محاولات القمع والقتل التي يرتكبها الأوغاد، وأن كل هذه الأعمال لن

(1) تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها، ص 248.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص225، 226.

تأتي بفائدة، كل هذا عبر عنه بالمركب (لن + تفعل) الذي تجسد في (لن تقتلوني، لن تحرموني، لن تتصبوا، لن تستبيحوا، لن تخوفوا، لن تسرقوا، لن تستبعدوا، لن تجدوا)، وبالتالي فقد سيطر هذا المركب على كامل القصيدة وتغلغل في بنيتها ليعطيها الدلالة المناسبة، (هذه الدلالة) عملت على توحد الشكل والمضمون لأن «حرف النفي» (لن) يعمل على مسند فعلي في المستقبل، ويمتاز بقوة تأكيدية تعبر عن تصميم المتكلم على رفض الأعمال المنفية، ... وأن تكرار حرف النفي يحدث تأثيرا دراميا بزيادة حدة الغضب ويشرب القصيدة بنغمة هي صدى الإيمان الراسخ بقضيته وتصميم دؤوب على تحقيق هدفه».[1]

لقد صبغت هذه المركبات قصائد الشاعر بسمة حداثية نلمسها من خلال الدلالات الزمنية غير المعتادة، وبالتالي استطاع الشاعر من خلالها التعبير عن معاناته الواقعية والشعرية.

2-2- بنية الأسماء:

2-2-1- اسم الفاعل:

يعرف اسم الفاعل بأنه «اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل»[2]، ويصاغ من الفعل المبني للمعلوم، فمن الثلاثي على وزن فاعل ككاتب، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر كمكرم.

لقد كثر اسم الفاعل في شعر البياتي، وربما سيطر على بعض القصائد بالكامل، مما يدل على أن الشاعر استفاد من هذه الصيغة في دلالتها على التغير المستمر وعدم

---

(1) خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1995، ص117.

(2) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص75.

الثبوت في مختلف دواوينه الشعرية، ففي قصيدة (أغنية زرقاء إلى فيروز) [1]. يقول الشاعر:

افتحي للشمس، بوابة سجني

ليرى العالم جرحي

صامتا، كالليل، في صحراء ملح

ليرى العالم شعبي

صامدا في وجه أعداء الحياة

رائعا كالأغنيات

حاملا، كالأرض، في أحشائه بذرة خصب.

إنه أغنيتي الأولى وزادي وصباحي

وردت صيغة اسم الفاعل في هاته الأسطر على وزن فاعل (صامتا، صامدا، رائعا، حاملا)، ليعبر الشاعر عن حالة شعبه الصامد الشامخ، صمود أغنيات فيروز التي يرددها الجميع، فأحلى أغنية هي شعبه الذي لا يمل الكفاح.

كما يظهر اسم الفاعل بقوة في قصيدة (شيء من ألف ليلة)[2]، حيث ورد أربعا وثلاثين مرة (34)، يقول الشاعر:

ألتف في عباءة النجوم

منتظرا محموم

مغطيا بالملح جرحي، نازفا موتي على الحروف

وحزن أعياد الرجال الجوف

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص167.

[2] المصدر نفسه، مج2، ص451.

ثم يقول:

أغرق في الفجر المغني الشاحب الحزين

أمد سلما من الأصوات

أرقى به لبابل

مغنيا وساحر

ساق الشاعر أسماء الفاعل (منتظرا، مغطيا، نازفا، المغني، الشاحب، مغنيا، ساحر) مرتديا قناع (الخيام) الذي يبحث عن (عائشة) على طريقة العيارين في ألف ليلة وليلة، أما من ناحية الدلالة فهي تدل على الحالة الصعبة التي يعيشها الشاعر، وهو في رحلة البحث عن حبه المفقود (عائشة)، الذي يرمز إلى الأمة العربية، ومدى المعاناة التي يعيشها.

وللوقوف أكثر عند هذه الصيغة نقوم بإحصائها في قصيدة من ديوان «الموت في الحياة»، التي شكلت ظاهرة فيها وهي القصيدة السالفة الذكر «شيء من ألف ليلة»، ونبين ذلك من خلال هذا الجدول:

اسم الفاعل	الفعل	اسم الفاعل	الفعل
منتظرا	انتظر	ميتا (3)	مات
مغطيا	غطى	ساخرا	سخر
نازفا	نزف	خائن	خان
المغني (2)	غنى	منجما	نجم
الشاحب	شحب	مخبرا (2)	أخبر
مغنيا	غنى	كاتبا (2)	كتب
ساحر	سحر	راقصا (2)	رقص
كاهن	كهن	لاعبا (2)	لعب

حائط	حاط	حامل	حمل
سائل	سأل	شاهد	شهد
قائد	قاد	داعية	دعى
صامتا	صمت	مرتجفا	ارتجف
مشعلا	أشعل	امكتسح	اكتسح

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن اسم الفاعل ساهم في بناء هذه القصيدة، وقد تجلى في مختلف قصائد دواوينه الأخرى، وكلها تدل على عدم الثبوت والتغير المستمر وعدم الاستقرار في هذه الصفات التي تضفيها الشاعر على شخصياته.

2-2-2- اسم المفعول:

يعرف اسم المفعول على أنه «اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبنى للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل»[1].

ويصاغ من الثلاثي على وزن مفعول كمضروب ومقروء، ومن غير الثلاثي فيكون كاسم فاعله، ولكن بفتح ما قبل الآخر نحو:مؤتمن ومعظم، وقد وظفه شاعرنا في مختلف الدواوين ولكن بنسبة أقل من اسم الفاعل، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة (المدينة).[2]

رأيت إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن.

وقطع النقود والمداخن

مجللا بالحزن والسواد

مكبلا يبصق في عيونه الشرطي

(1) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص81.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص405.

يصور الشاعر في هذه القصيدة حالة المدينة وأهلها، وبخاصة إنسانها التعيس الحزين. وعبر عن ذلك من خلال صيغة اسم المفعول (المعروض، مجللا، مكبلا)، وبذلك تعرت المدينة وظهر وجهها المزيف.

كما وظف الشاعر هذه الصيغة بكثرة في ديوان (الموت في الحياة)، كقوله في قصيدة (عن الموت والثورة)[1]:

كان مغنيها على قيثاره مذبوح

تحوم حول وجهه فراشة

مصبوغة بدمه المسفوح

هذه الأسطر من قصيدة أهداها البياتي إلى جيفارا، البطل الثائر، حيث صوره قتيلا وروحه ترفرف حول جثته، وذلك من خلال توظيفه لاسم المفعول (مذبوح، مصبوغة، المسفوح)، أما في قصيدة (شيء من ألف ليلة)[2]، فيصور الشاعر مدى معاناته في قوله:

معلقا بالريح والديجور

معصبا مخمور

بكفن الحمى ونار النور

وظف الشاعر في هذه الأسطر اسم المفعول (معلقا، معصبا، مخمور) للتعبير عن حالة الحزن التي تحيط به وهو يبحث عن حبه المفقود (المرأة، الوطن)، هائما في المنفى.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص442.

(2) المصدر نفسه، مج 2، ص 451.

2-2-3- صيغ المبالغة:

تعرف صيغ المبالغة على أنها «أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ المبالغة، وهي لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي» [1].

أما أوزانها المشهورة فهي خمسة:فعّال، مفعال، فعول، فعيل، فعل، كما أن هناك أوزان سماعية وهي:

فاعول، فعّيل، مفعيل، فعلة، فعّال .

وبالنظر للشعر الحر لدى البياتي سنتوقف عند صيغة فعال لما لها من حضور مكثف ودلالة .

هذه الصيغة « تعد من أقوى صيغ المبالغة للدلالة على الشيء يتكرر فعله، أو الشيء اللازم لصاحبه»[2].

يقول الشاعر في قصيدة (سجون أبي العلاء):[3]

باعوا للفقراء صكوك الغفران

وأوراق التوت

لص منهم،

بعمامة نواح بكاء

أوقفني في حفرة موتي

هددني بالطرد من الفردوس

---

(1) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 77.

(2) محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005، ص 85.

(3) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 1999، ص 5.

يصف الشاعر في هذه الأسطر الانتهازيين الذين يستغلون الفقراء ويسرقون منهم كل شيء، بل يتحكمون حتى في مصيرهم، والشاعر ذهب إلى ابعد من هذا، فهم يبيعون صكوك الغفران، لذلك وصفهم الشاعر باللصوص الذين يتنكرون ليكتسوا عواطف الفقراء والبسطاء، والشاعر وصف تنكر لص منهم باستخدام صيغة المبالغة (فعال) في (نواح، بكاء) لأنه دائم التنكر والاحتيال، فأصبح هذا التنكر صفة لازمة له.

كما يواصل الشاعر استخدام هذه الصيغة لوصف أذناب السلطة والانتهازيين ففي قصيدة (المرتزقة) يقول:[(1)]

وحفارو القبور

وأغاني " أم كلثوم "

ووعاظ السلاطين

ومداحو الملوك

ذكروني بالطواويس التي باضت

على الأوتاد

في أعراس هارون الرشيد

وقوله في قصيدة (ديك الجن):[(2)]

الحاجب الأصم والبواق والطبال

فرسان جيل العار

فصيغ المبالغة (حفار، مداح، بواق، طبال) كلها صفات لاذ ناب السلطة الذين يمتصون دم الشعب ويستهزؤون به وهذه الصفات ملازمة لهم، وظفها الشاعر ليعبر عن احتقارهم ومحاربتهم وكشفهم أمام الناس.

[(1)] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 410.

[(2)] المصدر نفسه، مج2، ص 439.

3- زمن الأفعال ودلالته الحداثية:

جاء في تعريف الفعل أنه « ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم، والزمن جزء منه»[1]، كما يختص بقبول النواصب والجوازم، وقد، وسوف، والسين، ونون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة، وتاء التأنيث الساكنة، وياء المخاطبة، وتاء الضمير، وضمير الفاعل، وينقسم باعتبار الزمن إلى ماض، حاضر، مستقبل، ويكون ذلك حال التكلم، فإذا كان زمن الحدوث قبل التكلم أو عنده أو بعده سمي ماض، مضارع، أمر بهذا الترتيب، وبالنظر إلى الشعر الحر عند البياتي نجد أن الأفعال تشكل ظاهرة حداثية، ليس في مقاطع بعينها فحسب بل في قصائد كاملة، وذلك من خلال التكثيف والتنويع . وهذا ما جعل أكثر قصائده تشع بالدينامية.

يقول الشاعر في قصيدة (الأميرة والبلبل):[2]

يوم دخلت في الضحى

حديقة الليمون

أمطرت السماء عطرا

أمطرت شجون

واستيقظ البلبل

يا أميرتي

والتقت العيون

وأورقت غصون

هذه القصيدة بنيت على الفعل الماضي (دخلت، أمطرت، استيقظ، التقت، أورقت) وحتى الفعل المضارع الموجود سبقته لم (لم أعد) وبالتالي فقد دل كذلك على الماضي

---

[1] أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 19.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 189.

المستمر، وكل هذه الأفعال تتوالى بكثافته لتدل على الحالة المزرية التي تعيشها المدينة (حديقة الليمون).

وأورقت غصون

جديدة، وانتشر الطاعون

في حينا، وامتلأت سجون

مدينتي بالناس

وامتدت يد المنون

إلى ربيعي الأسود الحالم في حديقة الليمون

وأخمدت أنفاسه

حيث يقول الشاعر في آخر القصيدة:

فالنار في مدينتي امتدت إلى حديقة الليمون

فالزمن هنا يعبر عن القلق والصراع الفكري الذي يعيشه الشاعر بينه وبين مدينته التي تمثل الوجود القلق.

وكما تتوالى الأفعال المضارعة في قصيدة (الموت):[1]

الثعلب العجوز

الملتحي بالورق الأصفر والرموز

المرتدي عباءة الليل، وفوق رأسه طاقية الإخفاء

يفتض كل ليلة عذراء

يفترس النعاج والأطفال

يرتضع ثدي هذه النعجة الشمطاء

يغدر بالعشاق

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 388.

إلى أن يقول الشاعر:

الثعلب العجوز

يغدر بالجلاد والضحية

يغتصب الجنية

فالأفعال المضارعة (يفتض، يفترس، يرضع، يغدر، يغتصب) كلها تصب في حقل الموت، ساقها الشاعر ليقدم الموت من خلال أفعاله وحركاته (الثعلب العجوز)، وبالتالي فالشاعر وصف الموت وقال عنه كل شيء، واختيار الشاعر للفعل المضارع يتماشى مع مفهوم الموت، فهو الغالب والمنتصر دائما في نهاية المطاف وأفعاله مستمرة في الزمن الحاضر والمستقبل . هنا يتداخل هذا الزمن مع رؤية الشاعر وهذه سمة حداثية.

ويقول الشاعر في قصيدة (الجرادة الذهبية):[1]

مددت للشمس يدي فاخضرت الأشجار

أمسكت بالنهار

وهو يولي هاربا في عربات النار

توهج الرماد في أصابعي وطارت العنقاء

إلى قـوله:

أطير عبر الليل والأسوار

أبحث عن نار القرى في هذه القفار

أحمل نيسابور

فراشة معي ونهر نور

أجري مع الفرات

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 404.

في هاته الأسطر تتعادل الأفعال المضارعة مع الأفعال الماضية، ولكن لو تأملنا جيدا وجدنا الشاعر يلهث وراء الأمل المنشود والحب المفقود، ويحلم بعالم جديد وبنيسابور جديدة، تحيا من خلالها المدن العربية (بغداد، القاهرة، دمشق) هذا الانسياب لهذه الأفعال يتلاءم مع الحركية التي أضفتها على القصيدة حتى غدت أكثر ديناميكية، والزمن يتدفق داخلها، وحتى وإن يستند إلى أفعال حدثت في الماضي، ولكنها تنسحب إلى الحاضر عن طريق الذكرى والتصور، إنه الزمن الحداثي الذي يجمع بين الماضي والحاضر.

كما نجد الشاعر قد استخدم فعل الأمر ولكن بنسبة قليلة مقارنة بالفعلين المضارع والماضي، ففي قصيدة (الأعداء) يقول الشاعر:[1]

من أسكت صيحات الشعراء

من يبكي !

من مات ؟

قبض الريح

فانثر أزهارك في الريح

واصمد في وجه الريح

واصفع تجار الكلمات

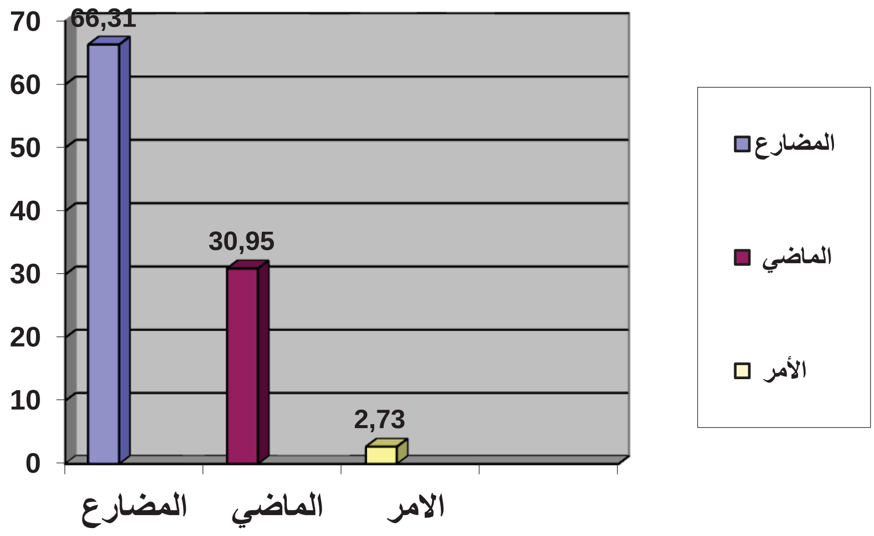
هذا المقطع من قصيدة (الأعداء) يعد صرخة يوجهها الشاعر لكل أبي شريف مناضل ليقف في وجه الأعداء دون كلل أو ملل، وما عزز هذا المعنى استعمال أفعال الأمر (انثر، اصمد، اصفع)، وهذا الخطاب شديد اللهجة، وهو دعوة للثورة ضد الأعداء.

وللوقوف أكثر على الأزمنة الثلاثة:الماضي، المضارع، الأمر في شعر البياتي اخترنا سبعة دواوين من كل ديوان أخذنا قصيدتين فكانت النتائج حسب الجدول الآتي:

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 288.

الديوان	عنوان القصيدة	الماضي	المضارع	الأمر	المجموع
أباريق مهشمة	الملجأ العشرون	4	13	00	17
	مسافر بلا حقائب	1	31	00	32
كلمات لا تموت	قصائد من فيينا	25	59	06	90
	أبو زيد السروجي	10	15	00	25
الموت في الحياة	الموت في الحب	13	32	05	50
	شيء من ألف ليلة	19	37	00	56
الكتابة على الطين	النبوءة	7	21	00	28
	قصائد حب إلى عشتار	54	46	00	100
مملكة السنبلة	النور يأتي من غرناطة	6	75	00	81
	صورة للسهروردي في شبابه	26	45	03	71
بستان عائشة	نار الشعر	10	13	00	23
	بانوراما «أصيلة»	17	31	04	52
البحر بعيد أسمعه يتنهد	هنادي	06	10	00	16
	الكابوس	06	09	00	15
المجموع		204	437	18	659
النسبة المئوية		٪30.95	٪66.31	٪2.73	



الزمن في الدواوين المختارة

إذا تأملنا الجدول السابق، وهذا الرسم البياني، نلاحظ السيطرة الواضحة للفعل المضارع وذلك بنسبة 66.31٪، حيث حقق أعلى النسب في معظم القصائد عدا قصيدة (قصائد حب إلى عشتار) التي يسيطر عليها الفعل الماضي، الذي احتل المرتبة الثانية بنسبة 30.95٪، وتواجد في جميع القصائد، أما فعل الأمر فقد اختفى من عشر قصائد وتواجد في أربع منها وكانت نسبته 2.73٪، وهذا ينعكس على شعر البياتي الذي يشهد سيطرة واضحة للفعل المضارع ثم الماضي ثم الأمر، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر يأمل في غد جديد ويحلم بمستقبل أفضل رغم حزنه وقلقه ومعاناته، ونلحظ ذلك من خلال قصيدة (قصائد من فيينا) التي كانت فيها الأفعال المضارعة ضعف الأفعال الماضية، يقول الشاعر:(1)

ستغسل الأمطار

نافذتي

سيفتح النهار

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 253.

لنا طريقا واحدا

في ليل أوروبا

فنستفيق

من نومنا العميق

سيحمل القطار

لنا هدايا من بلاد الثلج والأزهار

نلاحظ في هذا المقطع سيطرة الأفعال المضارعة المسبوقة بصوت الاستقبال: السين في (ستغسل، سيفتح، سيحمل) بالإضافة إلى الفعل (نستفيق) هذه الأفعال أكسبت نص البياتي نوعا من الحركية، وجعلته ينبض بالحياة (ستغسل)، والأمل (سيفتح)، واليقظة (نستفيق)، وكذلك ما تؤديه هذه الأفعال من انجازات تقوي موقف الشاعر في الصراع الفكري الدائر بينه وبين الواقع والذي ينتهي بانتصار الشاعر (سيحمل القطار لنا هدايا من بلاد الثلج والأزهار).

أما الفعل الماضي الذي جاء في المرتبة الثانية بعد الفعل المضارع فقد حقق أعلى نسبة في (قصائد حب إلى عشتار):[1]

جعت في بستان هذا العالم المثقل بالأزهار والحب وألوان الثمار

جعت حتى الموت في كل عصور الانتظار

وتمزقت ببطء من نهار لنهار

وتماسكت حتى زعزعني الدهر وقبلت قبور الأولياء

وتراب العاشق الأعظم في أعياد موت الفقراء

فلماذا عقرب الساعة دار

عندما ألقت على الجائع عشتار الثمار

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 473.

هذا هو المقطع السابع من قصيدة (قصائد حب إلى عشتار)، فإذا كان المقطع الخامس يحمل الرؤيا فإن هذا المقطع يمثل تحقيق هذه الرؤيا بعد المعاناة (جعلت، تمزقت، تماسكت، زعزعني)، وتحقيق الرؤيا(قبلت، ألقت)، كل هذا عبر عنه الشاعر بالأفعال الماضية التي جسدت معاناة الشاعر في رؤية عشتار، وهي عائشة، الحب المفقود الذي يبحث عنه الشاعر دائما، في كل مكان وزمان، وما هو كذلك إلا الحرية، الاستقلال، الكرامة، بزوغ شمس الأمة العربية بعد نكسة حزيران 1967.

هذا هو الشاعر الحداثي، رغم أن زمن الفعل هو الماضي إلا أن « دلالته تتجاوز الماضي لتحلق في فضاء زمن شاسع»[1].

كما نجد فعل الأمر، وعلى الرغم من قلة نسبته في شعر البياتي، إلا أن في حضوره دلالة، حيث وظفه الشاعر لتأكيد التغيير المستقبلي، وبذلك فهو يساند الفعل المضارع، ففي قصيدة (الموت في الحب)[2]، يتكلم الشاعر على لسان عائشة:

تقول لي تعالْ!

خذني على ظهر جواد الليل والنهار

إلى سهوب النار

راعية لغنم القبيلة

خذني إلى مدينة الطفولة

فإني أموت من كوني لا أموت

فعائشة تستنجد بالشاعر لينتشلها من الظلام إلى النور، من العبودية إلى الحرية، وذلك بصيغة الأمر (خذني، خذني)، لأنها تموت دائما من المعاناة، فالمعاناة موت دائم.

---

(1) سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2011– 2012، ص 206.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 433.

وعليه يمكننا القول إن الشاعر وظف الأفعال من خلال التكثيف الذي بدا واضحا خاصة الأفعال المضارعة، التي قامت عليها بنية مجموعة من القصائد إن لم نقل دواوين، حيث دلت على التفاؤل والاستمرارية والتطلع إلى مستقبل أفضل، كما ساهمت الأفعال الماضية لتقرر الأحداث وتصف مشاعر ومعاناة الشاعر، ولكون البياتي يطمح للتغيير، ويؤمن به وظف كذلك مجموعة من أفعال الأمر ليبشر بقدوم فجر جديد، جيل جديد يغير ويثور على الأوضاع المأساوية.

وبالتالي فقد ساهمت هذه الأفعال في تقوية ومؤازرة رؤية الشاعر من خلال صراعه الفكري مع الواقع والوجود، مع مظاهر التخلف والبؤس، وهذا ما جعل قصائده تتسم بالحداثة التي تتجلى في لغته الشعرية.

4- الأسماء ودلالتها الحداثية:

جاء في تعريف الاسم أنه ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم ليس الزمن جزءا منه مثل رجل وكتاب، ويختص بقبول حرف الجر، وأل، وبلحوق التنوين له، وبالإضافة، وبالإسناد إليه، وبالنداء.[1]

لقد حشد البياتي شعره بالأسماء، والبداية كانت من عناوين دواوينه، فقد سيطرت الأسماء عليها عدا ثلاثة دواوين التي نجد فيها الفعل وهي (كلمات لا تموت) و(الذي يأتي ولا يأتي) و(البحر بعيد أسمعه يتنهد)، لذلك فالاسمية هي العلامة الأولى لعناوين دواوين البياتي، وحتى عناوين القصائد فقد سيطرت عليها الاسمية، ففي عملية إحصائية وجدنا أن اثنتين وثلاثين (32) قصيدة فقط من مجموع شعر البياتي ورد في عناوينها فعل وعليه فإن الاسم يشكل المادة الأولية لشعر البياتي، والجدير بالذكر أن الشاعر لا يحشد الأسماء عبثا وإنما تصدر عن تجربة الشاعر الذاتية والقضايا الاجتماعية والسياسية القومية منها والدولية، وهذا جوهر التجربة الحداثية، «التي يمثل البياتي أحد روادها،

[1] ينظر، أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 19.

فالشاعر من خلال توظيفه لعدد كبير من الأسماء إنما يؤكد على الصراع المرير الذي يعيشه هو بداخله والناس من حوله، ويعبر عن رؤيته الذاتية للحياة ونظرته إلى الواقع الاجتماعي والسياسي».[1]

يقول الشاعر في قصيدة (طريق الحرية):[2]

عبر الصحارى الموحشات ترن أجراس الحياة

في الليل معلنة " بأن عدوها الممقوت مات "

وإلى المدائن والقرى المتناثرات

عبر الصحاري الموحشات

ينسل ضوء الفجر أقوى من ينابيع الحياة.

وتهب أطياف العبيد من السبات .

يوظف الشاعر في هاته الأسطر مجموعة من الأسماء تخدم موضوعه، وهو السبيل إلى التحرر وبالتالي يتماشى مع عنوان القصيدة (طريق الحرية)، فـ(الصحاري الموحشات) تدل على حياة السجن والذل، بينما الأسماء (أجراس الحياة، العدو الممقوت، ضوء الفجر، ينابيع الحياة، أطياف العبيد ...) وهذه ترمز إلى الانعتاق والحرية، وتدل على التحول من حال إلى حال، من حال العبودية إلى الحرية والكرامة.

كما يوظف الشاعر الأسماء ليمجد البطولات العربية والعالمية، فها هو يمجد الثورة الجزائرية من خلال بطلها الشهيد العربي بن مهيدي الذي اغتالته أيادي الغدر الفرنسية في زنزانته .

---

(1) خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص 58، 59.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 108.

يقول الشاعر في قصيدة (الموت في الظهيرة):[1]

قمر أسود في نافذة السجن، وليل

وحمامات وقرآن وطفل

أخضر العينين يتلو

سورة « النصر» وفل

من حقول النور، من أفق جديد

قطفته يد قديس شهيد يد قديس وثائر

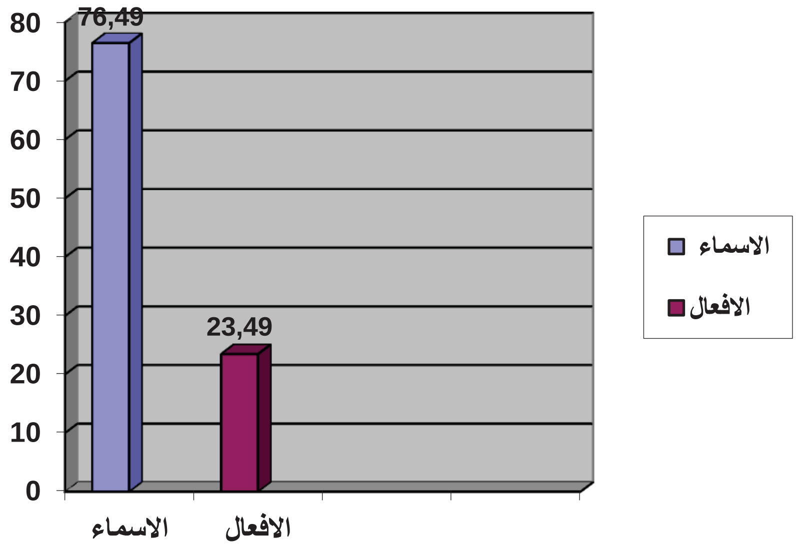
ولدته في ليالي بعثها شمس الجزائر

يظهر الشاعر من خلال هذا المقطع من مناصري الثورات التحررية وخاصة ثورة الجزائر، وها هو يتكلم عن البطل الثوري العربي بن مهيدي، الذي هزم الفرنسيين وحده بصموده وشموخه، وها هو الشاعر يحشد مجموعة من الأسماء (قمر، أسود، نافذة السجن، ليل، حمامات، قرآن، طفل، أخضر، العين، سورة النصر، حقول، النور، أفق، جديد، قديس، ثائر، ليالي، بعث، شمس، الجزائر). كل هذه الإشارات تتصهر في بوتقة واحدة لتفصح عن بطل حقيقي، بطل قديس، ثائر والأحسن من هذا أنه ولدته شمس الجزائر، ومن خلال هذه الدوال استطاع الشاعر أن يصور هذا البطل الذي هو نقيض للموت وانتصار عليه، وبالتالي استطاع الشاعر أن يوصل فكرته للمتلقي ويندمج معه ومع موقفه .

وللوقوف أكثر على الحضور الاسمي في شعر البياتي قمنا بإحصاء الأسماء الموجودة في العينة السابقة (14 قصيدة) وقارناها بالأفعال من خلال هذا الجدول:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 172.

الديوان	عنوان القصيدة	تواتر الأسماء	النسبة
أباريق مهشمة	الملجأ العشرون	98	٪85.21
	مسافر بلا حقائب	138	٪81.17
كلمات لا تموت	قصائد من فيينا	267	٪74.79
	أبو زيد السروجي	44	٪63.76
الموت في الحياة	الموت في الحب	176	٪77.87
	شيء من ألف ليلة	238	٪80.95
الكتابة على الطين	النبوءة	96	٪77.41
	قصائد حب إلى عشتار	344	٪77.47
مملكة السنبلة	النور يأتي من غرناطة	207	٪71.87
	صورة للسهر وردي في شبابه	164	٪69.78
بستان عائشة	نار الشعر	69	٪75
	بانوراما «أصيلة»	182	٪77.77
البحر بعيد أسمعه يتنهد	هنادي	64	٪80
	الكابوس	57	٪79.16
المجموع		2144	
النسبة المئوية		٪76.49	



نسبة الأسماء إلى الأفعال

من خلال الجدول والرسم البياني نلاحظ أن الأسماء شكلت أعلى نسبة من الأفعال في العينة المدروسة حيث حققت نسبة 76.49٪، بينما الأفعال 23.49٪، أي أن تواتر الأسماء مثل ثلاثة أضعاف تواتر الأفعال، وهذا إن بحثنا له عن تفسير، يمكن القول إن الشاعر يكثر من ذكر أسماء الشخصيات والأماكن والأساطير والصفات، كما أخذ كذلك من اللغة الصوفية.

وبخصوص العينة فنلاحظ أن أعلى نسبة حققتها الأسماء في ديوان (أباريق مهشمة) وبالتحديد في قصيدة (الملجأ العشرون)[1] يقول الشاعر:

(يافا) نعود غدا إليك مع الحصاد ومع السنونو والربيع

ومع الرفاق العائدين من المنافي والسجون

ومع الضحى والقبرات

والأمهات

الملجأ العشرون

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 91.

في هذا المقطع يتكلم الشاعر عن الفلسطينيين ومعاناتهم في الملاجئ، والشيء الملاحظ طغيان الاسمية عليه إذ لا نجد إلا فعلا واحد (نعود)، وهو الذي يعطي الأمل بالعودة إلى (يافا) وبقية الكلمات كلها أسماء (غدا، الحصاد، السنونو، الربيع، الرفاق العائدين، المنافي، السجون، الضحى، القبرات...)، كل هذه الدوال تعبر عن شدة المعاناة لدى اللاجئين الفلسطينيين فالشاعر يقاسمهم المعاناة والألم.

ويقول الشاعر في قصيدة (الموت في الحب):[1]

أنا أمير الدنمارك " هملت " اليتيم

أعود من مملكة الموت إلى الخمارة

مهرجا حزين

يقاتل الأقزام والأصفار

في مدن الضوضاء والتجارة

هنا يتكلم الشاعر على لسان «هملت» الأمير الدنمركي الذي يعيده الشاعر إلى الحياة ولكنه يعود مهرجا حزينا، يقاتل التافهين في مدن الضوضاء التي تخلو من الأبطال، والأسماء التي ذكرها الشاعر هنا (أمير، الدنمارك، هملت، اليتيم، مملكة، الموت، الخمارة، مهرج، حزين، الأقزام، الأصفار، مدن، الضوضاء، التجارة)، وصورت الحياة بعد موت «هاملت»، فالأبطال عندما يموتون لا يتبقى إلا الأقزام والأصفار لذلك عندما يرجعون إلى الحياة يغمرهم الحزن .

كما يوظف الشاعر الأساطير واللغة الصوفية وأسماء الشخصيات في شعره مما أدى إلى كثافة الأسماء، ونلحظ ذلك في قصيدة (صورة للسهر وردي في شبابه):[2]

ممنوع: أفلاطون

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 433.

[2] المصدر نفسه، مج2، ص 64.

أرسطو والمتنبي وجلال الدين

في هذا الحجر الملعون

وقـوله:[1]

كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريد

وصاحب الجلالة .

وقوله أيضا:[2]

صحت على أطلالها عشتار !

فصاحت الأحجار

عشتار يا عشتار يا عشتار

من خلال النماذج السابقة يتأكد أن الشاعر في توظيفه لأسماء الشخصيات واللغة الصوفية والأسطورة، كان لزاما عليه أن يكثف من شبكة الأسماء التي يعزز بها رؤاه فتنعكس على المتلقي، فـ (أفلاطون، أرسطو، المتنبي، جلال الدين الرومي)، كل هذه الأسماء رنانة في الأدب العالمي والعربي، ولها تأثير كبير سواء في الزمن الذي عاشت فيه أو الزمن المستمر، وكذا الألفاظ الصوفية (السيد، العاشق، البرق، السحابة، القطب المريد) لها دلالة، فقد استخدمها ابن عربي في شعره، وكأن الشاعر يتماهى مع ابن عربي وبالتالي يرى نفسه من خلال هذا التماهي .

وعليه يمكن القول إن الشاعر وظف شبكة كثيفة من الأسماء (76.49٪)، بينما كانت نسبة الأفعال (23.49٪) في العينة المدروسة، وهذا يمكن سحبه على كل الشعر

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 493.

(2) المصدر نفسه، مج2، ص 384.

المدروس، فالشاعر يعيش صراعا بين الوجود والعدم، والمجهول والمعلوم، يمقت العبودية والنفي وينشد الحرية والسلام، يناصر القضايا العادلة في كل مكان ولا يكتفي بوطنه العربي الصغير، لذلك حضرت شخصيات كبيرة في شعره من خلال التماهي معها.

كما شكلت الأساطير مادة دسمة لشعره للدلالة على المعاناة، إلى جانب تأثره بالصوفية وأعلامها، كل هذا يتطلب شريحة مسمياتية أكثر منها فاعلاتية في لغته الشعرية الحداثية.

5- الجملة الشعرية:

تطرق النحاة القدامى إلى مفهوم الجملة، وقد ذهب قسم منهم إلى تسوية الجملة بالكلام، فالجملة هي الكلام، والكلام هو الجملة، ومن النحاة الذين ذهبوا هذا المذهب، نذكر ابن جني الذي يقول في الخصائص أما «الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل نحو:زيد أخوك وقام محمد»[1]، وتابعه الزمخشري في المفصل.

أما ابن هشام في المغني فعرف الجملة بقوله:« الجملة عبارة عن الفعل وفاعله (كقام زيد) والمبتدأ وخبره (زيد قائم) وما كان بمنزلة أحدهما نحو:(ضُربَ اللصُّ) و(أقائم الزيدان) و(كان زيد قائما) و(ظننته قائما)»[2].

وبهذا فإن ابن هشام يفرق بين الكلام والجملة ويرى أن الجملة أعم من الكلام بقوله:« إذ شرط الإفادة، بخلافها، ولهذا تسمعهم يقولون: جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيدا، فليس بكلام »[3].

---

[1] ابن جني أبو الفتح:الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة، بيروت- لبنان، ج1، ص 17.

[2] ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح:محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة- مصر، ج2، 2005، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

أما عند العلماء المحدثين فكثرت التعاريف، وقد راعوا فيها الإسناد ومن هؤلاء فاضل صالح السامرائي، الذي يعرف الجملة بقوله: « الجملة تتألف من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه وهما عمدة الكلام، ولا تتألف من غير ذلك »[1].

وفي دراستنا هذه سنتطرق إلى أنواع الجملة كالجملة الخبرية والإنشائية والوظائفية، ثم نتطرق إلى الجملة المعترضة، وننتقل بعد ذلك إلى تحليل أجزائها لتشمل ظاهرة التقديم والتأخير.

5-1- أنواع الجملة:

5-1-1- الجملة الخبرية:

جاء في تعريف الخبر أنه « ما يحتمل الصدق والكذب لذاته »[2] والمقصود بالصدق ما كان مطابقا للواقع، أما الكذب فمخالفة الواقع[3]، وبالنظر إلى الشعر الحداثي لعبد الوهاب البياتي، فقد ساهمت الجملة الخبرية في بنية الجملة الشعرية بما فيها من منبهات تعبيرية، لها بصماتها الجمالية، ولها طبيعتها الاستمرارية، وعليه سنتطرق إلى أسلوبي التوكيد والشرط .

- **أسلوب التوكيد:**

القصد من التوكيد ترسيخ الأمر في ذهن السامع، وإزالة الشك وتوضيح المقصود، والشاعر قد وظف هذا الأسلوب بوسائل عديدة منها:

أ- **التوكيد بالأدوات والحروف:**

- **إنَّ:** حرف توكيد مشبه بالفعل ينسخ المبتدأ والخبر، كقول الشاعر:[4]

---

(1) فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان- الأردن، ط2، 2007، ص 16.

(2) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، 2003، ص 55.

(3) ينظر: ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1997، ص43.

(4) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 76.

وجوه تقرأ الأفق المغشى بالحرائق

أنها حمى الولادة

إنه الطاعون

حاصر قندهار

يتكلم الشاعر في هذه الأسطر عن الشر الذي يحاصر المدن العربية والإسلامية (الطاعون، حمى الولادة) ويريد أن يؤكد هذا المعنى، لذلك لجأ إلى حرف التوكيد (إنّ).

وقول الشاعر في قصيدة (الشعر يتحدى):[1]

فلتخفظوا يا سادتي الجباه

لأنكم لم تعرفوا الوحشة والفقدان في حياتكم

لم تعرفوا – أوّاه –

الشاعر أضناه النفي والاغتراب عن وطنه، ولم يجد وسيلة للتعبير عن هذا الحزن إلا الشعر، لذلك وظف حرف التوكيد (لأنكم) ليؤكد على معنى الوحشة والفقدان.

– **قد التحقيقية**: تدخل على الفعل الماضي وتفيد تحقق حصوله، مثل قول الشاعر:[2]

غدا نلتقي !

بعد غد

فقد طال ليل الرحيل

وطال النوى

عانى الشاعر من فراق وطنه وأحبته، وتمنى أن يرجع إلى وطنه ويلتقي بأهله، فغيابه طال، وليؤكد هذا الشعور وظف (قد) التي دخلت على الفعل الماضي (طال) وأفادت تحقيق طول الرحيل والنوى.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 221.

(2) المصدر نفسه، مج1، ص 322.

وقول الشاعر:[1]

(غابريل) يا عبق الربيع ويا نشيد الثائرين

ما زلت أذكر وجهك الصافي العميق

وقد تخضب بالدماء

دخلت (قد) على الفعل الماضي (تخضب) فأفاد تحقق تخضب وجه هذا العامل المرسيلي الثائر بالدماء من أجل مبدئه .

ب- تراكيب التوكيد:

- النفي والاستثناء:

ويكون بحرف نفي في البداية ثم حرف استثناء في داخل الجملة كقول الشاعر:[2]

ما آب من سفر

إلاَّ وكان يزمع السفر.

وقولـــــه:[3]

يا عالما يحكمه الذئاب

ليس لنا فيه سوى حق عبور هذه الجسور

في المثال الأول وظف الشاعر أداة النفي (ما) في بداية السطر ثم أداة الاستثناء (إلا) في وسط السطر، وذلك ليؤكد على دوام السفر وعدم انقطاعه.

وفي المثال الثاني وظف الشاعر أداة النفي (ليس) مع أداة الاستثناء (سوى) ليؤكد الحق الوحيد للشعوب المضطهدة، وهو حق العبور في هذا العالم الذي تحكمه الذئاب البشرية وكل شيء سوى العبور ممنوع.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 149.

(2) المصدر نفسه، مج2، ص450.

(3) المصدر نفسه، مج2، ص432 .

- القســـــــم:

جاءت جملة القسم في شعر البياتي مبدوءة بفعل يدل على القسم كقول الشاعر في قصيدة (إلى مالك حداد):[1]

أقسمت يا جزائري الجديدة أن أعبر المخاض

أن أنهض الليلة فوق الدم والأنقاض

أن أجمع النجوم والمحار

إليك من شواطئ البحار

أقسمت للإنسان

للأمل الجديد في وهران

لأحرف القصيدة

أقسمت يا جزائري الجديدة

أن أحمل الصليب

أن أطأ اللهيب

فالشاعر يقسم على لسان مالك حداد باستخدام الفعل (أقسمت)، ويؤكد على هذا القسم بتكراره ثلاث مرات أن يناصر الثورة الجزائرية، وأن يقف في وجه الطغيان والظلم أينما كان.

- أسلوب الشرط:

أسلوب لغوي يتكون من جملة تتألف من أداة وتركيبين، الأول الشرط والثاني جواب الشرط، وستكون معالجتنا للجملة الشرطية انطلاقا من مكوناتها، والنظام الغالب في ترتيب عناصرها.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص331.

وبالرجوع لشعر البياتي لاحظنا أن الشاعر يكثر من استعمال (إذا، لو، إن) وهذا ما يثري الدلالة التي تتضمنها هذه الأدوات.

أ- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة (إذا):

يقول الشاعر في قصيدة (يوميات سياسي محترف) [1] ساخرا منه ومن نصبه على الناس:

إذا أردت أن تغش فاختر الضحية

بالنظر إلى ترتيب عناصر هذه الجملة الشرطية نجد أنها تتكون من أداة الشرط(إذا) وهي « اسم شرط يفيد الزمان، ولا يكون جازما على الأرجح، وأكثر وقوع الفعل بعدها ماضيا»[2]، أما جملة الشرط فجاءت جملة ماضوية؛ لأن إرادة الغش متحققة، أما جواب الشرط فجاء جملة فعلها أمر، وبالتالي يكون نظام هذه الجملة كالآتي: ج ش = أداة الشـرط+ الشرط+ الرابط+ الجواب

ج ش = إذا(ظرف زمان)+ أردت+ الفاء + اختر الضحية

الشرط — جواب الشرط

وكقول الشاعر:[3]

إذا أردتم سادتي، فالأرض لا تدور

جاءت هذه الجملة الشرطية مرتبة كالأتي:

أداة شرط + الشرط+ الرابط + جواب الشرط، وقد جاءت جملة الشرط ماضية بينما جاء جواب الشرط جملة اسمية، مبتدؤها مسبوق بالرابط وهو الفاء والجملة هي (فالأرض لا تدور).

ونظام الجملة هو:

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 199.

[2] ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص 97.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 357.

ج ش = أداة الشـرط+ الشرط+ الرابط+ الـجواب

ج ش = إذا(ظرف زمان)+ أردتم+ الفاء + الأرض لا تدور

الشرط جواب الشرط

وقول الشاعر:[1]

فإذا خبا نجم الصباح

عادوا إلى حلب لينتظروا

جاءت جملة الشرط مرتبة ترتيبا عاديا، وقد وردت جملة الشرط ماضية:فقد تحقق أفول نجم الصباح، وجاء جواب الشرط جملة فعلية ماضية بالشكل الآتي:

ج ش = أداة الشـرط+ الشرط+ الجواب

ج ش = إذا(ظرف زمان)+ خبا + عادوا إلى حلب

الشرط جواب الشرط

ب- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة (إنْ):

هذه الأداة من جوازم الفعل المضارع، فهي تجزم فعلين، وهي من أدوات الشرط الأصلية، وقد وظفها الشاعر في مواضع كثيرة، كقوله:[2]

إن جاع يوما رفع الراية للأعداء

جاءت جملة الشرط ماضوية وجاء الجواب ماضيا كذلك، و(إن) هنا تحيل الماضي إلى استقبال (إن جاع رفعَ) والمراد (إن يجوع يرفع)، لأنه« اشترط في جملة الشرط والجواب لـ(إن) أن تكون فعلية استقبالية ولا يخالف هذا لفظا إلا لفائدة »[3].

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان بستان عائشة، ص 45.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص 234.

(3) راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة،لندن ،ط1،2004 ،ص 209.

وعدول الشاعر عن المضارع لغرض كون الفعل (جاع) يتضمن معنى المستقبل، فهذا البرجوازي الذي يقرض الشعر دائما يجوع ويرفع الراية للأعداء، وعليه يكون نظام الجملة كالآتي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط+ الجواب

ج ش = إنْ(الجزائية) + جاع + رفع

الشرط جواب الشرط

وكقول الشاعر:[1]

إن كان ليس لديك حزب أو جريدة

فحروف منشوراتك الخضراء

ساطعة جديدة

جاءت جملة الشرط ماضوية منسوخة منفية وجاء الجواب جملة (اسمية مبتدؤها متصل بالرابط (الفاء)، وأفاد الشرط هنا أن عدم الانتماء الحزبي يبرئ الإنسان أمام الناس، وترتيب عناصر الجملة كالآتي:

ج ش = أداة الشرط+ الشرط+ الرابط+ الجواب

ج ش = إنْ(الجزائية)+ كان ليس لديك+ الفاء + حروف منشوراتك

الشرط جواب الشرط

ج- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة (لو):

هذه الأداة شرطية غير جازمة، ومثالها في قول الشاعر:[2]

لو قبلت يدي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص 234.

(2) عبد الوهاب البياتي، البحر بعيد أسمعه يتنهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1998، ص15.

لنظمت الإلياذة

جاءت هذه الجملة الشرطية ماضوية وجاءت جملة الجواب ماضوية كذلك، ودلالة هذا التركيب الشرطي أن هذه العمياء لو وجدت الاعتناء من الناس لأبدعت وأتت بما لم تستطعه الأوائل على قول المعري، وتركيب الجملة كالآتي:

ج ش = أداة الشرط+ الشرط+ الرابط+ الجواب

ج ش = لو + قبلت + اللام+ نظمت

الشرط جواب الشرط

5-1-2-: الجملة الإنشائية.

إذا كان الخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته، فإن الإنشاء هو « كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته » [1].

والأساليب الإنشائية تنقسم إلى قسمين:طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، وغير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم .

وفي دراستنا هذه سنتطرق إلى الأساليب الإنشائية الطلبية لأنها أكثر رواجا في شعر البياتي وبخاصة الاستفهام، النداء، الأمر، وقد جاء في تعريف الإنشاء الطلبي أنه « ما يستدعي مطلوب غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب». [2]

- أسلوب الاستفهام:

جاء تعريف الاستفهام أنه:« طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته» [3].

والاستفهام كثير في شعر البياتي، فقد وظفه بمختلف أدواته، والتي منها:

- مَـــــنْ:

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مطبوعات الجامعة التونسية، 1981، ص 349.

(2) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 70.

(3) المرجع نفسه، ص 78.

هذه الأداة تستخدم« للاستفهام عن العقلاء دون سواهم»[1] كقول الشاعر في قصيدة (من يملك الوطن) [2]:

من يملك الوطن؟

القاتل المأجور والسجان

يا سيدتي

أم رجل المطر؟

نازك والسياب والجواهري؟

أم سارق الرغيف والدواء والوطن؟

يتساءل الشاعر في هذه القصيدة منذ عنوانها (من يملك الوطن؟) عن الشخص الذي يملك الوطن، اللصوص والقتلة أم الشعراء (نازك، السياب، الجواهري)، وهذا الاستفهام يفيد التعجب من هذا العالم الذي يحكمه اللصوص .

وكذلك يأتي الاستفهام بـ(من) ويفيد التعجب كقول الشاعر في قصيدة (الأعداء)[3]:

من أسكت صيحات الشعراء ؟

من يبكي !

من مات؟

قبض الريح

فانثر أزهارك في الريح

واصمد في وجه الريح

---

[1] ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص 56.

[2] عبد الوهاب البياتي، البحر بعيد أسمعه يتنهد، ص 32.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 288.

الشاعر يصرخ في وجه الأعداء، أعداء الكلمة والشاعر، الذين يحاولون طمس صوت الشعراء ويصادرون حرية الرأي، كل هذا بأداة الاستفهام (مَنْ).

- الهمـــــــزة:

تعتبر الهمزة رأس أدوات الاستفهام، وتكون للتصور، أي لإدراك المفرد، وتكون للتصديق أي لإدراك النسبة. [1]

وقد وظف الشاعر هذه الأداة لهذا الغرض وذلك في قصيدة (سفر الفقر والثورة):[2]

أهذا الحجر الصامت من قبري؟

أهذا الزمن المصلوب في الساحات من عمري؟

أهذا أنت يا فقري؟

تعالج هذه القصيدة موضوعات (الفقر، الثورة، النفي، الشعر) والشاعر يعبر عن الحيرة والقلق الذي يعيش فيه، وفي هذه الأسطر التي تبتدئ بأداة الاستفهام (الهمزة) يبدو الشاعر مندهشا يصارع(الحجر، الزمن، الفقر)، وما آل إليه حاله في النفي، ثم يواصل الشاعر توظيف الاستفهام بـ(الهمزة) ليعبر عن الشعور نفسه في قوله:

أهذا القمر الميت إنسان

أتسرقني

أتتركني

بلا وطن وأكفان

وهكذا يستمر قلق الشاعر باستخدامه للاستفهام (الهمزة) .

- أيـــــن:

(1) ينظر، ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص 55.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 358.

هذه الأداة تفيد «الاستفهام عن المكان» [1]، وفي شعر البياتي تقترن هذه الأداة بالوجود المكاني، كقوله في قصيدة (مرثية إلى خليل حاوي)[2]:

فأين يمضي شاعر

نجا من الموت

لكي يموت؟

الشاعر هنا يتكلم عن صديقه الشاعر (خليل حاوي) الذي انتحر بسبب الاجتياح الإسرائيلي للبنان، والبياتي يستخدم أداة الاستفهام (أين) ليعبر عن المكان الذي سيلجأ إليه خليل حاوي بعدما ضاقت به الدنيا واحتج نفسيا على ما أصاب لبنان، وبالتالي فقد هرب من الموت النفسي إلى الموت الجسدي.

ويواصل الشاعر استخدام هذه الأداة على هذا الأسلوب، ففي قصيدة (الموت في الحب) [3] يتساءل عن مصير الحب والى أين يذهب ؟:

فأين يارباه

يذهب هذا الحب بعد الموت؟

فالمخاطب هنا هو الله جل جلاله، والشاعر يبدو متعطشا إلى حقيقة يطمئن إليها، حيث ظهرت عليه حيرة محتدة، حيرة الشاعر الفيلسوف في حقيقة الحب وحقيقة الموت، وما مصير الحب بعد الموت، وهي صرخة رهيبة، صاعقة صاعدة من الأعماق.

- متـــــى:

هذه الأداة تستخدم « للاستفهام عن الزمان ماضيا أو مستقبلا»[4]، كقول الشاعر:[5]

(1) ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول:ص 57.

(2) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 80.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 433.

(4) ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص 56.

(5) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 45.

متى تعودين ؟

أنا في أسفل السلم مخمورا

أناديك من الحضيض

الشاعر يناشد حبه ويتحين الوقت الذي ينتشله هذا الحب من الجحيم الذي يعيشه، ويبدو صوت الشاعر خافتا ويأمل في عودة الانتعاش والصحو إلى نفسه .

ويظل الشاعر يوظف الأداة (متى) للغرض نفسه، وهو البحث عن الزمان الذي تشرق فيه شمس الحرية ويعود له الأمل في الحياة، وذلك في قوله مخاطبا (بغداد):[(1)]

بغداد يا مدينة النجوم

والشمس والأطفال والكروم

والحزن والهموم

متى أرى سماءك الزرقاء ؟

تنبض باللهفة والحنين

متى أرى دجلة في الخريف؟

....

متى أرى شارعك الطويل ؟

....

متى أرى شعبي يا مدينة النجوم ؟

تظهر هذه الأسطر مدى الشوق والحنين الذي يحمله الشاعر في قلبه لمدينته، ومتى تشرق شمس الحرية، ويعود من منفاه ليرى مهد طفولته وأرض أبائه وأجداده، فالشاعر يعاني من هذا البعد، ويراوده أمل في تحقق حلمه .

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص 176.

- أسلـــــــوب الأمـــــــر:

أسلوب الأمر هو طلب «حدوث الفعل من المخاطب مع استعلاء المتكلم»[1]، وقد وظفه الشاعر بصيغتين:الأولى فعل الأمر، والثانية المضارع المقرون بلام الأمر (لتفعل)، يقول الشاعر في قصيدة (نصوص شرقية) [2]:

أصدر القاضي حكمه بنفيك إلى سمرقند

فاحمل كتبك وارحل

قبل أن يسمل الجنود عينيك

وظف الشاعر فعل الأمر هنا (احمل، ارحل) وأفاد التهديد والوعيد، فالذي أصدر في حقه أمر بالنفي فليغادر في الحين وإلا تعرض لعقوبات قاسية هذا من جهة، ومن جهة ثانية يشير الشاعر إلى مسألة أخرى وهي عقوبة النفي التي تمارس في الدول العربية وغيرها على الشعراء وأصحاب الأفكار، حيث تصادر أفكارهم وما تكون نجاتهم إلا بالنفي، كما وظف الشاعر أسلوب الأمر بالمضارع المقرون بلام الأمر وذلك في قوله:[3]

يرتجف الحديد

منك

ومن عينيك، يا بغداد، يا مقبرة الغزاة

يا صباحنا الجديد

فلتضربي

ولتضربي

جحافل الفاشيست والعبيد

---

(1) ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص 51.

(2) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 47.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 264.

ولتطلعي الربيع، من ليل عصور الموت والجليد

يهيب الشاعر هنا بمدينته بغداد أن تنتفض، ولتضرب بيد من حديد على يد كل الطغاة والمستعمرين لتكون مقبرة لهم، وقد ساهم حرف النداء (يا) إلى جانب أسلوب الأمر في الدلالة على التهديد والوعيد لكل من تسول له نفسه أن يقترب من حصونها المنيعة.

كما وظف الشاعر أسلوب الأمر بالمضارع المقرون بلام الأمر ليدل على التسليم وذلك في قوله:[1]

فلتحملي أماه

نعشي على فراشة البرق إلى الحقول والغابات

ولتنثريني في الضحى رماد

في مدن الجوع وفي أزمنة العذاب والثورات

يتكلم الشاعر باسم المحكوم عليهم بالإعدام، الذين استسلموا لأمرهم الواقع ورضوا بهذا المصير، وقد استخدم أسلوب الأمر بالمضارع المقرون بلام الأمر.

- أسلـــوب النــــــداء:

يستخدم البياتي - إلى جانب الاستفهام والأمر - أسلوب النداء كثيرا، ويعرف بأنه «تنبيه المنادى، وطلب الإقبال منه بحرف من حروف النداء»[2]، ولقد شكل أسلوب النداء ظاهرة بارزة في الشعر الحداثي للبياتي، حيث استخدمه في بعض المرات إلى حد الإفراط.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 514.

[2] ابن يعيش، شرح المفصل، مج2، ج2، عالم الكتب، بيروت- لبنان، د ت، ص 118.

يا إخوتي المتحرقين إلى غد، تحت النجوم

يا صانعي الحب العظيم

والخبز والأزهار

يا أطفال يافا الهائمين

يستعمل الشاعر أداة النداء (يا) فيخاطب أطفال (يافا) الهائمين الذين يعانون من الاحتلال الإسرائيلي ويتقاسم معهم أحزانهم ويتذكر غربته وهو يهيم وحده.

كما يستخدم الشاعر الأداة نفسها في قوله:[1]

يا آكلا لحمي ولحم أخيك حيا

يا خيوط العنكبوت

يا آكلي إني أموت

فالنداء هنا يحمل دلالة الحسرة والتوجع وكذلك التضجر من الأشخاص المزيفين الذين يعيثون في الأرض فساد، ويعيشون على المؤامرات والدسائس، وينصبون شباكهم في كل مكان لاصطياد فريستهم.

ويواصل الشاعر في هذا المعنى في قوله:[2]

يا جسرنا الدموي، يا خيط الضياء

يا فجر وثبتنا المرير

حدث فإن دم الضحايا الأبرياء

مازال يجري.

يعبر الشاعر بأسلوب النداء عن النكبات التي واجهت الأمة العربية وكيف بدا خيط الفجر يظهر في الأفق.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص 185.

(2) المصدر نفسه، مج1، ص 238.

كما يبشر الشاعر بقدوم فجر جديد مستخدما أسلوب النداء ومستخدما الأداة « يا أيها»:[1]

يا أيها الليل الطويل

هذا صياح الديك من أعماق قارتنا يبشر بالنهار

يا أيها الليل الطويل

ينادي الشاعر الليل الطويل، الذي كاد يصبح سرمديا، ولكمن لابد من طلوع النهار ولو طال الليل، وينوع الشاعر في استخدام أداة النداء في قوله:[2]

آه لم تترك على عورتنا

شمس حزيران رداء

آه يا قبر حكيم نام بين الفقراء

صامتا يلبس أكفان الحداد

فهذا النداء بالأداة (آه) يحمل مخلفات النكسة عام 1967 م، التي جرحت كل عربي وما تزال أثارها إلى اليوم، والشاعر يطلق صرخة من الأعماق، فالآه تخرج من جوف الإنسان ليعبر عما في داخله.

وهكذا فإن البياتي بانتقاله في لغته الشعرية من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي إنما يمثل تحولا من الجانب القار في اللغة إلى الجانب المتحرك، ويمثل على المستوى العاطفة تحولا من الهدوء إلى التوهج، ومن الناحية الفنية فقد كشفت هذه الأساليب الإنشائية أنها عوامل تنشيط للباث والمستقبل، وحلقات دفع للقصيدة الحداثية البياتية نحو الغاية، باثة فيها روحا جديدة إنها روح الحداثة .

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 211.

(2) المصدر نفسه، مج 2، ص 409.

5-1-3- الجملة الوظيفية:

وظف الشاعر هذه الجملة في مختلف دواوينه، سنختار منها ما كان ذا أهمية في المدونة، وهي:جملة الخبر وجملة النعت وجملة الحال.

5-1-3-1- **جملة الخبر:**(*)

ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة (الصحف الصفراء):(1)

الصحف الصفراء في زماننا

توزع الألقاب

تلثم أيدي القاتلين

تمنح أشباه الرجال العور والأذناب

صكوك غفران بلا حساب

تطلق غربان الحروف السود

تحثو أوجه القراء بالتراب

يطن في سطورها البليدة الذباب

تنبح في أنهارها الكلاب.

في هذه القصيدة يسند الشاعر إلى مبتدأ واحد (الصحف الصفراء) خبر متكون من سبع جمل متآلفة، هي جمل فعلية، لمبتدأ محذوف، يهدف الشاعر من وراء هذا الاقتصاد في استعمال حرف العطف (الواو) الذي أسرف في توظيفه، وعابه النقاد على ذلك، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن البياتي صاحب صنعة ويطور شعره وينظر إليه وينقحه. هذا من الناحية النحوية، أما من الناحية الدلالية فإن هذه الجمل كلها مختصرة في جملة مركبة واحدة عن طريق حذف المبتدأ، تعبر عن وظيفة صحف السلطة، التي

(*) نعني بالخبر الوظيفة النحوية وليس الأسلوب.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 310.

تزيف الحقائق، وتصنع المتآمرين والانتهازيين وأذناب السلطة، وتسمم عقول الناس والقراء بالأفكار المسمومة.

وإذا كان البياتي قد تخلى عن حروف الربط فإنه نجح في ربط الأفكار والعواطف وقدم لنا لوحة فنية نقرأ من خلالها ماهية (الصحف الصفراء)، وبذلك استطاع الشاعر أن يوصل فكرته ويؤثر في المتلقي.

ونجد البياتي يمارس الطريقة نفسها في الحذف والتخلي عن أدوات الربط والإسناد إلى مسند إليه واحد وذلك في قوله:[1]

الموجة العذراء

تظفر شعر أختها في وحشة المساء

تنزلق الأسماك في شباكها

تنزلق السماء

تحمل نعش طفلها الشاعر في أرجوحة الضياء

تسحر في غنائها زنابق الشواطئ السوداء

تطفو على جبينها الأعشاب والرمال والأهواء

مات على أقدامها (عوليس)

تكر في حياء

تفر لا أحلى

هذا المقطع الأول من قصيدة (مرثية إلى ناظم حكمت) بعنوان (الموجة العذراء) التي تتحدث عن الخلق والإبداع والإلهام، فالشاعر صاحب رسالة وخلق، لذا نرى البياتي في هذا المقطع يقدس دور الشاعر من خلال (ناظم حكمت) الشاعر التركي الذي ترك

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص 313.

بصمات واضحة في شعر البياتي، ونعود للمقطع ونقول إن هذه الموجة (تحمل نعش طفلها الشاعر في أرجوحة الضياء).

والشاعر من خلال هذه الجمل التي تختزل في جملة مركبة واحدة، مع هذا الحذف للمسند إليه تطفو الأفعال على السطح (تظفر، تنزلق، تنزلق، تحمل، تسحر، تطفو، مات، تكر، تفر) لتبعث الحركية والتجدد في نفس القصيدة، ونحس بعواطف الشاعر الجياشة تجاه مهمة الشاعر في الحياة، إذ تشدنا وتتركنا نتأمل هذا العالم (وحشة السماء، الأسماك، السماء، أرجوحة الضياء، زنابق الشواطئ السوداء، الأعشاب، الرمال، الأهواء) التي يعيش فيها الهام الشاعر.

أما الجملة المركبة المنسوخة فلم يغفلها الشاعر وإنما وظفها في الاتجاه نفسه، الاتجاه الثوري وذلك في قصيدة (نار الشعراء):[1]

كان يموت ببطء ويناضل ضد الحلم المأجور

كان يقاتل في يافا/ البصرة/ بيروت

وعلى بوابة كردستان وشط العرب المسحور يموت

كان يشاهد أشباه رجال ومخانيث وراء مكاتبهم يزنون

كان الوطن العربي القابع تحت الأنقاض يشاهدهم

في عين المأخوذ

يحصون القتلى من خلف مكاتبهم

كان الشعب العربي يشاهد من تحت الأنقاض

نهاية عصر شهود الزور.

هذه الجمل الوقعة خبرا ساقها البياتي ليعبر عن شيئين نقيضين:كفاح الشعب العربي مقابل شهود الزور (أصحاب السلطة والقمع)، واستخدم الناسخ (كان) الذي « يفيد الماضي

---

[1] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 19، 20.

المتجدد»[1]، فالوطن العربي (يموت، يناضل، يقاتل، يشاهد) وشهود الزور (يزنون، يحصون القتلى)، ولكن الشاعر متفائل لأن العالم العربي سيشهد (نهاية عصر شهداء الزور).

فالشاعر يقترب من مشاعر المتلقي، من المضطهدين في كل العالم، فهو لا يفكر في الوطن العربي فقط، وإنما شعره موجه لكل مناضل وثوري في هذا العالم، هذا المعنى عبر عنه الشاعر بتتابع هذه الجمل الاسمية المنسوخة المركبة، التي ساهمت في الربط بين النص والشاعر والمتلقي.

كما جاءت جملة الخبر في شعر البياتي ماضوية ومضارعيه، فالماضوية كقوله في قصيدة (النقاد الأدعياء):[2]

جرذان حقول الكلمات

دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد

لكن الشاعر فوق صليب تعاسته

حمل الشمس وطار .

في هذه القصيدة وظف الشاعر جملتين خبريتين:الأولى (دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد)، والثانية خبر الناسخ لكن (حمل الشمس وطار)، وقد عبر الشاعر من خلالهما عن الصراع الدائر بين الشاعر والنقاد الأدعياء، فهم ينتقدون نقدا هداما، وهم ضد الإبداع ولم يعطوا للشاعر حقه، ولكن الشاعر ينتصر عليهم في آخر المطاف (حمل الشمس وطار)، وقول الشاعر أيضا:[3]

عائشة عادت مع الشتاء للبستان

---

(1) تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها، ص 245.

(2) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 25.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 425.

صفصافة عارية الأوراق

فالجملة الخبرية هنا (عادت مع الشتاء للبستان)، وأفادت التجدد والمزاولة ومواصلة الحياة، وعائشة هنا جاءت في صورة أخرى وتقمصت زي الصفصافة لتواصل رحلتها، وبالتالي يواصل الشاعر البحث عنها وعن حبه المفقود .

كما وظف الشاعر الجملة الخبرية المضارعية، وذلك في قوله:[1]

رجل من فوق صليب تعاسته

يصرخ في برج حمام

في قفص / سجن /قبر/ منفى / ماخور

يعبر الشاعر من خلال هذه الجملة الخبرية (يصرخ في برج حمام) عن حالة النفي، فالمنفى عنده بأوصاف متعددة (برج حمام، قفص، سجن، منفى، ماخور)، وهنا تظهر براعة الشاعر في التعبير عن حالة النفي، فالمنفي كالقابع في برج حمام يصرخ، وصوته يعلو في السماء دون جدوى، وهو كالسجين سلبت منه حريته، وهو كالميت في ظلمات القبر.

5-1-3-2- جملة النعت:

وظف الشاعر جملة النعت (الصفة) لموصوفات لها أهمية كبيرة في شعره، المنفى والمدينة، يقول في قصيدة (بغداد):[2]

مهما طال حوار الأبعاد

فستبقى بغداد

شمسا تتوهج

نبعا يتجدد

---

[1] عبد الوهاب البياتي، كتاب المراثي، ص 140.

[2] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 40.

نلاحظ أن الجملتين المضارعتين (تتوهج، يتجدد) وقعتا صفة للموصوف (شمس، نبع)، والشمس والنبع ما هما إلا رمزين لبغداد المدينة الصامدة، مكة الشاعر، التي تغنى بها في كل أشعاره.

كما وظف الشاعر جملة النعت في (قصائد إلى يافا):[1]

(يافا) يسوعك في القيود

عار، تمزقه الخناجر، عبد صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي،

وخفاش يطير

يتكلم الشاعر عن (يافا) المدينة الفلسطينية المحتلة وكيف تعاني الظلم والقهر والاستعمار من طرف اليهود (يسوعك في القيود)، وقد وظف جملة النعت(تبكي) لمنعوت وهو (الغيمة)، فحتى الغمام يئن من الظلم الذي تتعرض له هذه المدينة المقدسة. أما قول الشاعر:[2]

وطائر ظمآن

ينوح في البستان

ففيه جملة وقعت نعت(ينوح في البستان) لمنعوت وهو (الطائر الضمآن)، وما هذا الطائر إلا الشاعر يعاني في منفاه، يئن ويتوجع ويحلم بالعودة إلى وكره، وطنه.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 140.

(2) المصدر نفسه، مج2، ص 430.

5-1-3-3- جملة الحال:

من الجمل الوظائفية المتوفرة في شعر البياتي، و« الحال تعد من الوظائف النحوية التي يمكن أن ترد جملة معاقبة للمفرد، فتأتي هذه الجملة لتبين هيئة صاحبها ومحلها النصب، وقد تكون اسمية وقد تكون فعلية»[1].

فجملة الحال الاسمية مثالها قول الشاعر:[2]

وكنت أجري في الغابة وأنا محلولة الشعر

فالجملة الاسمية (وأنا محلولة الشعر) جاءت لتؤدي وظيفة الحال، وهذه الجملة تتكون من رابطين (واو) الحال والضمير (أنا) ضمير صاحب الحال، وهي (عائشة)، التي تملكها الذعر والخوف، وهذا يعبر عن الحب الذي يطارده البياتي دائما وما إن يجده حتى يهرب مرة أخرى فيجدد البحث عنه .

أما الحال التي وقعت جملة فعلية فمثالها قول الشاعر:[3]

معجزة الحب الخالد «لارا»

تنهض من تحت رماد الأسطورة، عنقاء تتألق نجما قطبيا

وتهاجر مثل الأنهار

تتقمص في ألواح الطين

وفي أختام ملوك (**الوركاء**)

صورة عشتار

فالجمل الفعلية، التي تتصدرها الأفعال الآتية (تنهض)، (تتألق)، (تهاجر)، (تتقمص) وقعت حالا، وصاحب الحال وهو (لارا)، التي تتماهى مع (عائشة)، (أوفيليا)،

---

(1) رابح بومعزة، الجملة الوظيفية في القرآن الكريم، صورها، بنيتها العميقة، توجيهها الدلالي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 355.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 428.

(3) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 21.

(عشتار) والكل يصبح عنقاء، ذلك الطائر الأسطوري الذي يبعث من بعد موته، وكهذا فحب البياتي دائما يتجدد ودائما يسافر (تهاجر مثل الأنهار)، لذلك تتعدد صوره ويأخذ أشكالا عديدة.

كما وظف الشاعر الجملة الحالية في قصيدة (الكابوس):[1]

عدت إلى جحيم بيكاسو...

أبحث عن مملكة الإيقاع واللون..

أتبع موت الطائر المهاجر

....

أحلم في عصر فضاء النور والإنسان والقيثار

فالشاعر وظف جملا حالية، تتصدرها الأفعال الآتية(أبحث، أتبع، أحلم) تعود لمسند إليه محذوف (عدت)، وصاحب الحال هو الشاعر، فهو دائم البحث والحلم في هذا العالم الواسع الذي يجوبه طولا وعرضا يبحث عن حبه المفقود.

5-1-4- الجملة المعترضة:

وظف الشاعر هذه الجمل، حيث ساهمت في تقوية المعنى، وتماسك الكلام، مما أكسبه جمالية، وتعرف على أنها الجملة « الواقعة بين شيئين لإفادة الكلام تقوية وتسديدا أو تحسينا». [2]

وقد نوع الشاعر في توظيف الجملة المعترضة من الناحية التركيبية، فمنها ما وقع بين اسم الناسخ وخبره كقوله:[3]

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 521.

(2) فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، ص 188.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 294.

كلماتك الخضراء باتت– رغم أحزان النهار–

خمرا وخبزا في قراري

هذان السطران من قصيدة مهداة إلى (لويس آراغون)، والشاعر هنا يؤكد على أن كلمات لويس ستبقى خالدة في أعماقه رغم الظروف الصعبة والمعاناة، وما ساهم في تقوية هذا المعنى حضور الجملة المعترضة.

ويقول في موضع آخر:[1]

لكني في ليل خريف المدن العربية

مكسور القلب– أموت.

على الرغم من أن الجملة المعترضة جاءت بين الناسخ واسمه وبين الخبر (أموت) وبينهما فاصل إلا أنها أدت إلى تماسك هذه الجمل، فالشاعر عقب انتكاسات الأمة العربية المتتالية يعيش مكسور القلب ككل مواطن عربي .

ومن الجمل المعترضة كذلك ما وقع بين الفعل ومفعوله كقول الشاعر:[2]

وأنني أحببت

– والليل على غرامنا شهيد–

صباحك الوليد

أغرم البياتي بمدينة (برلين) كغيرها من العواصم العالمية المهمة، إلى درجة أنه كتب فيها قصيدة، وأشهد الليل على أنه أحبها، وأحب صباحها والفجر الذي طلع فيها بعد حرب طاحنة، وفي هذا السياق وظف الشاعر الجملة المعترضة التي فصلت بين الفعل ومفعوله، إلا أنها زادت من تماسك هذه الجملة وأثرت المعنى.

---

(1) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 28.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 230.

« ولو تأملنا طبيعة الجملة الاعتراضية، لوجدنا أنها تحاول أن تقوي الكلام وتزيد من تماسكه في الوقت الذي تفصل فيه بين ركنين متلازمين». [1]

وهذا ما نلمسه في قول الشاعر:[2]

منذ مئات السنوات

وأنا أحاول– دون جدوى– الوصول إلى مزارك المقدس خشية أن أموت

قبل أن أصل إليك.

فالجملة الاعتراضية– دون جدوى– فصلت بين الفعل ومفعوله ولكنها في الوقت نفسه أكدت المعنى الذي يريده الشاعر وهو الفشل في كل مرة في الوصول إلى المزار المقدس، الذي يمثله حبه المنشود في نيسابور وفي كل المدن التي يسافر إليها الشاعر .

كما عبر الشاعر من خلال توظيفه للجملة الاعتراضية التي تتبني على الندبة عن الألم والفراق والوحشة والمعاناة، وذلك في قوله:[3]

لأنهم– واخجلتاه–

كلاب صيد، في دم الأطفال

في الدم يحلمون

هذه الجملة الاعتراضية تقوي معنى الألم الذي يحس به الشاعر من جراء ممارسات مصاصي الدماء، وتجار الحروب، الذين لا يفرقون بين كبير أو صغير.

أما قول الشاعر:[4]

---

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ت، ص 182، 183.

(2) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 75.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 162.

(4) المصدر نفسه، مج1، ص 221.

لأنكم لم تعرفوا الوحشة والفقدان في حياتكم

لم تعرفوا – أواه–

طعم الدم المر ولا الحب الذي يموت في صباه.

هذه الجملة الاعتراضية عملت على تماسك الجملة وتقوية معناها، معنى الفراق والوحشة التي يعاني منها الشاعر في منفاه، فموت ولديه (قيس وناديه) علماه معنى الفراق والحب الذي يموت في صباه.

وعلى هذا فالجملة المعترضة إذ تفصل بين ركنين متلازمين تحدث « المفارقة، فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو وكأنه مفكك، وان فعل تفكيك المتلازمين إنما هو فعل انتهاك لعرف سائد يستدعي تلاصق ركني الجملة». [1]

2-5- تحليل أجزاء الجملة:

من الظواهر البارزة في الجملة عند البياتي ظاهرة التقديم والتأخير، حيث تعد ملمحا أسلوبيا خاصا في الشعر الحداثي، وتقوم على خرق العلاقة بين المسند والمسند إليه لتحقق غرضا نفسيا ودلاليا، وبالتالي تعطي جمالية أكثر للنص الشعري.

هذا وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه المسألة بقوله:« هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان»[2].

ومعنى هذا أن التقديم يكون للعنصر الذي يريد الشاعر لفت النظر إليه فالمقدم عادة هو الأهم، وعندما نتكلم عن التقديم يكون التأخير داخلا في هذا الحديث، وبالتالي فكل تقديم لعنصر هو تأخير للعنصر الآخر.

[(1)] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 183.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط1، 2004، ص 110.

وفي شعر البياتي كثير من هذا، فالشاعر أفاد من واحد من أهم مظاهر العدول في التركيب اللغوي، مما أضفى على نصوصه الشعرية حيوية ولفتات جمالية بارزة.

- **تقديم الجار والمجرور:** وأكثر صور التقديم والتأخير في شعر البياتي تقديم الجار والمجرور على كامل عناصر الجملة، كقول الشاعر:[1]

على أبواب طهران رأيناه

يغني الشمس في الليل

فالجار والمجرور هنا (على أبواب طهران) تقدم على بقية عناصر الجملة، وهذا لأهمية المكان الذي ظهر فيه الخيام، وكما نعرف فإن عمر الخيام فارسي لذلك ظهر في بلاده.

ومن الصور الأخرى كذلك تقديم الجار والمجرور على الخبر، وذلك في قول الشاعر:[2]

وأنت في حديقتي تسير تحلم بالنافورة البيضاء

وبالعصافير وبالغدير

فهنا قدم الشاعر الجار والمجرور (في حديقتي) على الخبر الجملة الفعلية(تسير) وذلك لأهمية الأشياء الموجودة في الحديقة، والتي يحلم بها الأمير السعيد.

كما قدم الجار والمجرور على المفعول به وذلك في قوله:[3]

أشعل في أصفاده النار

وقال لسجون الأرض أن تنهار

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص 192، 193.

(2) المصدر نفسه، مج1، ص 145.

(3) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 55.

هذا مقطع من قصيدة (الشاعر)، والبياتي هنا يصور مدى معاناة الشعراء واضطهادهم من جراء القيود التي يعانون منها، وبالتالي قدم الجار والمجرور (في أصفاده) على المفعول به (النار) ليلفت الانتباه إلى معاناة الشاعر .

- **تقديم المفعول به على الفاعل:**

ومن صور التقديم والتأخير كذلك تقديم المفعول به على الفاعل ومثال ذلك:[1]

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

فالشاعر قدم المفعول به (خبز) على الفاعل (زُمَرُ)، وهذا كسر لترتيب عناصر الجملة، وخرق لنظامها، وهذا ما يسعى إليه شعراء الحداثة، فالمفعول به هنا (خبز) أهم من الفاعل (زمر) لذلك أراد الشاعر لفت الانتباه لأهمية المفعول به وقدمه على الفاعل.

ويقول الشاعر في قصيدة (الموت في المنفى):[2]

صبغت ليلي الجراح

قدم الشاعر المفعول به (ليلي) على الفاعل (الجراح)، لأنه يعاني حالة النفي والنفي كالليل في ظلمته ووحشته، وليلفت الانتباه للحالة الصعبة التي يعيشها في منفاه.

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

قدم الشاعر الخبر على المبتدأ في قصيدة (العمياء):[3]

عمياء أنا

لكني أحلى من (ولادة)

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص343.

(2) المصدر نفسه، مج 1، ص 295.

(3) عبد الوهاب البياتي، البحر بعيد أسمعه يتنهد، ص 13.

فعنوان القصيدة يتصدر المقطع الأول وهذا لأهميته، ولذلك قدمه الشاعر لأنه يمثل بؤرة القصيدة وجوهرها.

كما يقول الشاعر في قصيدة (إلهة القمر):(1)

عريقة أنت بفن الحب

قدم الشاعر الخبر (عريقة) على المبتدأ (أنت) ليميز هذه المرأة (إلهة القمر) وبأنها متفردة بفن الحب، لذا يجب أن تحتل الصدارة حتى في القصيدة.

وفي قصيدة (قصائد حب إلى عشتار) (2) نجد الشاعر يقدم الخبر على المبتدأ ليؤكد تجدد الحب والحياة، والخصوبة التي تمثلها عائشة، التي تأخذ صورة عشتار:

طفلة أنت وأنثى واعدة

ولدت من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدة .

فالطفولة رمز الأمل والحب والمستقبل والعنفوان والقوة، والتقديم هنا للخبر (طفلة) جاء لتأكيد هذا المعنى.

وتوظيف الشاعر لظاهرة التقديم والتأخير إنما ينجم عنها توالد معان مقصودة « هي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقا وتأكيدا»(3).

وعليه فالتقديم والتأخير كسر للرتابة اللغوية، يمنح للشاعر طاقة تعبيرية لتنظيم انفعالاته وترتيب رغباته، فيقدم ما يطفو على سطح وجدانه وفكره، ويؤخر ما سيرسب في أعماقه، إنه مرآة تعكس فكر ووجدان الشاعر .

5-3- توالي الجمل وأشباه الجمل:

لجأ البياتي كغيره من شعراء الحداثة إلى الإكثار من (شبه الجملة) التي تفتقر إلى فعلها الرئيس، أو إلى استخدام الجملة غير التامة، حيث تتوالى هذه الجمل وأشباه الجمل

(1) عبد الوهاب البياتي، البحر بعيد أسمعه يتنهد، ص 63.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 476.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 286.

مما يؤدي إلى تكسير العبارة، وبعثرة عناصرها عبر النص، وبالتالي فإننا نشهد في الشعر الحداثي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز[1]، وهذا ما نراه واضحا في هذا المقطع، يقول الشاعر:[2]

سقطت في العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من أبارهم
أصابك الدوار
تلوثت يداك بالحبر وبالغبار
وها أنا أراك في ضراعة البكاء

ويقول الشاعر:[3]

أغنية اللون الجريح تعبر النهر
تنث من أهدابها رائحة المطر
تغمز للقمر
ترقص حول نفسها
تضاجع الزهر
تريح نهديها على الوتر
تصبغ جدران مقاهي الفجر
تستولي على كآبة الحجر

---

[1] ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1986، ص 158.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 342.

[3] المصدر نفسه، مج1، ص 303.

تشحذ في مدريد

في بيوتها

خناجر الغجر

تمزج في خصلتها السماء والعالم والقدر.

نلاحظ من المثالين السابقين عدم وجود روابط بين هذه الجمل، وبالتالي ينتج خرق لقواعد التركيب اللغوي، وكسر للقواعد النحوية.

كما نلاحظ الغموض الذي يكتنف هذه المقاطع مما يضفي جو من العتمة الأسلوبية على نص القصيدة، وهذا ما يصبو إليه الشاعر الحداثي فهو يرصف عبارات غامضة جنبا إلى جنب، بحيث يصعب على المتلقي فك رموز هذا النص الشعري، وبالتالي ينتج نوع من الفوضى في الجمل الشعرية، وتشتت الصور.

ويلجأ الشاعر الحداثي كذلك إلى توالي أشباه الجمل، وهو ما عمد إليه البياتي في قصائده والتي تفتقر إلى فعلها الرئيس، مما يؤدي إلى بعثرة عناصر الجملة، ومثال ذلك قوله:[1]

ناديت بالبواخر المسافرة

بالبجعة المهاجرة

بليلة، رغم النجوم ماطرة

بورق الخريف، بالعيون

بكل ما كان وما يكون

بالنار، بالغصون

بالشارع المهجور

بقطرات الماء، بالجسور

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص359، 360.

بالنجمة المحطمة

بالذكريات الهرمة

بكل ساعات البيوت المظلمة

بالكلمة

بريشة الفنان

بالظل والألوان

نلاحظ توالي أشباه الجمل التي حذف فيها فعلها الرئيس (ناديت) مع فاعله، هذا النقصان الذي تعاني منه الجملة بكونها شبه جملة مع حذف الفعل وفاعله شكل خرقا للقاعدة اللغوية، وجنح بالقصيدة إلى نوع من الفوضى التركيبية إن صح التعبير، وبهذا فالبياتي يتحدى الأعراف اللغوية من خلال الهدم وإعادة البناء.

6- أساليب التعبير الشعري.

لعب الشعر منذ القدم دورا مهما في التعبير عن مكنونات النفس البشرية، وتأملات الإنسان وإشباع حاجاته الروحية، لذا فالشعر له علاقة بنفس الإنسان والعالم من حوله، لأنه يمثل صحوة في الفكر والخيال ويعمل على إثارة الإحساس الجمالي لدى المتلقي.

ولا نبالغ إن قلنا إن كتابة الشعر ليست بالأمر الهين، فالشاعر يمنح عصارة فكره لمجتمعه والعالم من حوله، حتى غدا الشعر لا يفهمه إلا من يعاني ألم إبداعه ويتعبه كتابة وتأملا.

والشاعر الحداثي واع بهذا الأمر، لذا فقد عكف على كتابة الشعر الذي ينبض بالحياة ويعبر عن آماله وآلامه، وتجربته الروحية والحياتية، وتقاسم هذه الآلام مع من حوله حتى صار الشاعر صوت مجتمعه، وسيفه البتار ضد الظلم والطغيان والعبودية. وكان لزاما على الشاعر الحداثي أن يجتهد في إيجاد الأساليب التعبرية التي تمكنه من التأثير في المتلقي وتشبع رغباته، لذلك تنوعت هذه الأساليب واختلفت من شاعر لشاعر،

وأصبحت اللغة الشعرية لغة التجربة والشعور، ألفاظها لا تكتفي بالمدلول الواحد، ولكنها تسبح في مدلولات كثيرة، وتحررت الكلمة من سيطرة المعجم، وأصبحت إشارة تسبح في فضاء من المدلولات.

ولما كان البياتي من كبار المجددين في اللغة الشعرية، فقد تنوعت أساليبه وأنماطه التعبيرية، فمنذ ديوانه الثاني (أباريق مهشمة)[1] الذي يعتبر بداية للحداثة في شعره، أصبح يبحث عن الأدوات الجديدة التي يمكن من خلالها أن يخوض المغامرة اللغوية في القصيدة، فأدخل عنصر الحكاية في شعره (أسلوب القص)، وأسلوب الحوار الداخلي (المونولوج)، والخارجي (الديالوج)، كما اعتمد على تقنية تعدد الأصوات ليأخذ النص عناصر المسرحية، وكذلك استلهم من القصة والسينما أسلوب المونتاج.

والجدير بالذكر أن البياتي ظل مجددا في الأشكال والمضامين الشعرية حتى أخر دواوينه، (بستان عائشة 1989، كتاب المراثي 1995، البحر بعيد أسمعه يتنهد 1998)، وهذا التجديد يضاف إلى الرصيد الهائل لهذا الشاعر، فإلى جانب القصيدة القصيرة التي كان يوظفها في دواوينه المختلفة التي لا تتجاوز سطرا، عكف في دواوينه الأخيرة كما قلنا إلى أسلوب تعبيري جديد يتمثل في القصيدة الشديدة الإيجاز أو القصيدة التوقيع التي تتميز بالفكرة المركزة في عدد قليل من الكلمات، ولكي نتعرف على السمات الحداثية في هذه الأساليب التعبيرية الجديدة، نتوقف عند هذه المحطات:

6-1- أسلوب الخطاب شديد الإيجاز:القصيدة / البرقية.

من مظاهر التجديد والحداثة في شعر البياتي قصائد قصيرة جدا خاصة في ديوانيه (بستان عائشة) و(كتاب المراثي)، هذه القصائد تذكرنا بأسلوب التوقيعات في العصر العباسي، إلا أن هذه القصائد تتميز بالثراء الدلالي والعمق، وتوحي إلى ما وصل إليه البياتي من نضج على مستوي الشكل والمضمون، فالكلمات قليلة، لكن الأفكار مركزة من

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص87.

حيث «البلورة والكثافة والترميز والانجاز الدال، أي أن الدلالة عميقة ومبررة»[1] هذه القصائد اختمرت في ذهن الشاعر وصاغها بتقنيات عالية ففي ديوان (بستان عائشة) تكثر هذه القصائد، ويتراوح عدد أبياتها بين الثلاثة إلى العشرة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر في هذه المرحلة آثر الوصول إلى إيصال أفكاره بأقل الكلمات، وهذه القصائد تأخذ مضامين متعددة قد تكون وصف وضعية عاينها، كقوله في قصيدة (مدن الخوف)[2]:

مدن تعيش على الإشاعات / الأكاذيب / الأقاويل / الخواء

وعلى دم الإنسان والحق المضاع

وتنام في خوف على باب الطواغيت الصغار

وبعضوها / المذياع / تفتح ما تشاء

هذه القصيدة تتكون من أربعة أسطر، يصور فيها الشاعر المدن التي يسيطر عليها الخوف، والملاحظ للسطر الأول يحس من الوهلة الأولى أن الشاعر قال كل شيء، حيث لخص كل مظاهر الخوف التي تجتاح المدينة (الإشاعات، الأكاذيب الأقاويل، الخواء) بالإضافة إلى (الحق المضاع، الطواغيت الصغار).

وقوله في قصيدة (النقاد الأدعياء):[3]

جرذان حقول الكلمات

دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد

لكن الشاعر فوق صليب المنفى

حمل الشمس وطار

[1] عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص72.

[2] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص25.

يشن الشاعر في هذه الأسطر هجوما عنيفا على نقاد الشعر الأدعياء – يدعون نقد الشعر– ويصفهم بالجرذان، ومعروف أن الجرذان تتلف الحقول، وبالتالي فهؤلاء النقاد رغم هجومهم على الشعراء والنيل منهم (دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد) إلا أن الشاعر ينتصر في النهاية ويتركهم في ظلامهم يعمهون (حمل الشمس وطار).

كما تكون هذه القصائد نوعا من التأمل ووجهة نظر للشاعر، يقول في قصيدة (الطاووس) [1].

مدن بالطاعون تموت وأخرى يضربها الزلزال

ومجاعات وحروب في كل مكان ودمار

وحضارات وقصور تنهار

لكن الطاووس، بلا خجل يظهر عورته للناس

وهنا يصور الشاعر الإنسان اللامبالي بما حوله ولا يحس بالآخرين فعلى الرغم من الكوارث والمصائب التي حوله إلا أنه لا يشعر بها، وفي تعبيره عن النفي والترحال تأتي قصيدة (المعجزة) [2].

يهاجر الحب

كما تهاجر الثورة والطيور، يبني

عشه اللقلق

فوق قبة الكون

وفي رحيله يموت

---

(1) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص70.

(2) عبد الوهاب البياتي، كتاب المراثي، ص141.

فالشاعر دائم الترحال من منفى لمنفى، مثله مثل الحب، الطيور، الثورة، اللقلق، ولكن اللقلق هنا ربما يعني العنقاء أو الفينيق، ذاك الطائر الأسطوري التي ينبعث من رماده ليواصل مسيرته، كما سيواصل الشاعر مسيرته، وفي قصيدة (بغداد)[1]:

يعبر الشاعر عن التفاؤل والصمود:

مهما طال حوار الأبعاد

فستبقى بغداد

شمسا تتوهج

نبعا يتجدد

نارا أزلية

رؤيا كونية

لطفولة شاعر

فبغداد هي روح الشاعر، مهد الطفولة ورمز لكل شيء جميل، وتستحق هذا النشيد الذي ألفه الشاعر.

كما لا يخلو إنتاج البياتي في هذه القصائد من الرمز ومثال ذلك قصيدة (الرجل المجهول)[2]:

رجل من بين غبار السنوات

طرق الباب

حياني، قلت له:«أهلا»!

لكن الرجل المجهول قبالة، بابي، مات

---

(1) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص40.

(2) المصدر نفسه، ص68.

فالرجل المجهول يشير إلى رمز له «معنى متعدد ينفتح على الإشراق الإبداعي، ومعاني الأمل المنتظر»[1].

كما تعبر بعض القصائد عن حالة شعورية مثل قصيدة (مجنون اشبيلية). وقصائد أخرى.

6-2- الأسلوب القصصي:

يعد هذا الأسلوب من التقنيات التي وظفها شعراء الحداثة في قصائدهم، وهو من الأساليب الدرامية التي تمتد جذورها إلى العصر الجاهلي، منذ امرئ القيس، « والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي»[2].

وفي شعر البياتي نجد نماذج لهذا الأسلوب القصصي الذي لا يفقد القصيدة غنائيتها وتقترب من القصة القصيرة، وبالتالي تصبح قصيدة غنائية، « وعند اعتماد البناء القصصي، يبدأ الشاعر قصيدته عادة، بتقديم وصفي، يشبه التمهيد العام لأجواء القصيدة، وشخوصها، وأحداثها، ويتعرض للزمان والمكان، وبخاصة عناصره الأساسية التي سيكون لها دور بارز في القصيدة ... يتم كل ذلك في تفصيل وصفي بحيث يسهم في رسم الشخصية وتحديد ملامحها، على أن تقدم الشخصية تدريجيا لا دفعة واحدة، فتزداد وضوحا ونضجا بتقدم القصيدة، وتصاعد أحداثها»[3].

---

[1] محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالات والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2009، ص194.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص300.

[3] محمد علي كندي، الرمز والقناع، في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت- لبنان، 2003، ص301.

وفي قراءتنا لقصيدة (المغني والأمير)[1]، نجد العناصر المكونة للقصة، وكذا تأزم الأحداث (العقدة) وتتوالى إلى أن تصل إلى الانفراج (الحل)، يقول الشاعر:

كان على الحصيرة

ممددا مناجيا أميره:

يا قمر الزمان

أسألك الأمان

في بداية هذه القصيدة يعرفنا الشاعر بشخصياته وهما (المغني والأمير)، فالمغني كان ممددا على الحصيرة (المكان) مخاطبا أميره ويسأله الأمان، ثم يبدأ موضوع القصة (الحبكة):

فإني رأيت في الأحلام

تاجك منه يصنع الحداد

نعل حصاني، ويحز رأسك الجلاد

وتجدب الحقول في شتاء هذا العام

وتفتك الملة بالجباه والقضاة

ويحكم العصاة والأشباه

فالمغني يقص على أميره ما رأى في الأحلام بعدما أعطاه الأمان بأن حدادا يصنع من تاج الأمير نعلا لحصانه، وبأن الجلاد سيحز رأس الأمير، وسيحل الجدب ويفتك الشعب برجال الدولة.

ثم تتواصل أحداث القصة:

وإنني رأيت في اليقظة في السماء

سجادة حمراء

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص351.

مسحورة تطير في الهواء

وبهذا يكون المغني قد أتم قصته وما رآه في المنام من نهاية مأساوية لهذا الأمير، وتتواصل الأحداث:

فانتفض الأمير ثم ضحكا

وقال للجلاد شيئا وبكى

فاصطفلت وأغلقت أبواب

وانقلبت آنية الطعام والشراب

وهذه هي قمة التأزم أو ما يسمي في البيئة القصصية بالعقدة، فالأمير لم يظهر غضبه للمغني وإنما ضحك في وجهه، ولكنه تكلم للجلاد، وانقلب المجلس رأسا على عقب، ثم يرسم الشاعر نهاية هذه القصة (الحل).

وسكت القيثار

وانطفأ القنديل وأسدل الستار

بعد هذه الأحداث توقف الغناء، وانطفأ النور وأسدل ستار الأحداث باغتيال المغني.

كما نجد قصيدة (إلى القتيل رقم 8)[1] تروي قصة معتقل في سجون ألمانيا وتصور كيف يساق إلى حتفه، ومدى بشاعة التعذيب والقتل في معسكر اعتقال (بوخن فالد) في برلين يقول الشاعر:

قميصه الممزق الأردان

وفرشة الأسنان

وخصلة شعره لوثها الدخان

وفي ثنايا جيبه

بطاقة الحزب

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص215.

وحول رسمه خطان أحمران

وعبر زنزانته

مقبرة تعول فيها الريح والذؤبان

هذه قصة مناضل سجين، بدأ الشاعر بوصف ملابسه الممزقة، لديه فرشاة أسنان يحمل في جيبه بطاقة الانخراط الحزبية، أما المكان فهو الزنزانة، وبجانب هذه الزنزانة مقبرة مقفرة لا تسمع فيها إلا صفير الريح وعواء الذئاب، هذا المناضل أبى أن ينسحب من الحزب فلنتابع بقية الأحداث:

وسيق للموت

كما تساق للمسلخ

في مدينتي

الخرفان

فإن مررت يا أخي الإنسان

بفرشة الأسنان

فلا تقل بأنها نفاية في سلة النسيان

لأنها الشاهدة الوحيدة، اليوم

على جرائم الفاشيست

في حق أخي الإنسان

تتأزم الأحداث ونصل إلى العقدة عندما سيق هذا المناضل إلى التعذيب كما تساق الخرفان للذبح، وهذا فيه إهانة للإنسان في كل زمان ومكان، وفي الأخير لم يبق من هذا السجين إلا فرشاته شاهدة عليه، وشاهدة على جرائم الفاشيست في حق الإنسان، وهنا يظهر تعاطف الشاعر مع سائر المظلومين، وتأتي نهاية القصيدة بكشف أفعال الفاشيست سماسرة الحروب.

6-3- أسلوب الحوار:

انتشر هذا الأسلوب في الشعر المعاصر، وأصبح يساهم في بناء معمارية القصيدة الحديثة، وإذا أردنا أن نبرز عناصر التعبير الدرامي في شعر البياتي فإننا سنركز هنا على عنصرين الحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج)، فالحوار الداخلي « يكون الصوتان لشخص واحد، أحدها هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به للآخرين والآخر صوته الداخلي الخالص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكن يبزغ للسطح من حين لآخر»[1]، وعلى هذا فالصوت صوت واحد لشخص واحد يفرض سيطرته على مساحة المشهد كله، ويغلب على كل القصيدة، لذا فهو «اتجاه إلى الذات واكتفاء بها وهو عزلة فنية عن الخارج بما يوحي إما بالخوف من الخارج أو اليأس منه»[2].

ولنقف الآن عند الفقرة الخامسة من قصيدة (قصائد إلى فيينا)[3].

لنتمثل صورة من صور الحوار الداخلي التي تؤثر فينا وتستفزنا:

حلمت

أني هارب طريد

في غابة

في وطن بعيد

تتبعني الذئاب

عبر البراري السود والهضاب

حلمت

والفراق يا حبيبتي عذاب

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص294.

(2) كامليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص769.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص255.

أ ني بلا وطن

أموت في مدينة مجهولة

أموت يا حبيبتي

بلا وطن

في هذه المقطوعة يكرر الشاعر مرتين الفعل (حلمت) مما يوحى أنه سيحكي حلما أو رؤيا، ولكنه يتكلم عن منفاه الذي أتعبه وأضناه وأصبح مطاردا في كل مكان، وعلى الرغم من أنه يخاطب حبيبته مرتين ويناديها إلا أنه كان وفيا لصوته الداخلي الذي لم نسمع سواه، فهو يتألم بداخله ولا يحس به أحد.

والجدير بالذكر أن معظم قصائد البياتي التي يتكلم فيها عن المنفى تسير عبر البناء الدرامي نفسه، أي الحوار الداخلي ولا نسمع صوتا غيره، وبهذا يكون الشاعر قد أكد جدية التجربة وصدقها، بما أنجزه مع نفسه من حوار.

وكما يتجسد الحوار الداخلي في قصيدة (الولادة في مدن لم تولد)[1]، حيث يعيش الشاعر صراعا داخليا أدى به إلى الموت.

أولد في مدن لم تولد

لكن في ليل خريف المدن العربية

مكسور القلب أموت

أدفن في غرناطة حبي

وأقول:

«لا غالب إلا الحب»

وأحرق شعري وأموت

وعلى أرصفة المنفى

---

[1] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص28.

أنهض من بعد الموت

لأولد في مدن لم تولد وأموت

هذه المقطوعة تفتح وتغلق، تفتح بفعل (أولد) وتغلق بفعل (أموت)، وتتعادل أفعال الحياة مع أفعال الموت (أولد، أنهض، أولد) مع (أموت، أموت، أموت)، ولكن الشاعر يأبي هذا التعادل فيضيف (أدفن، أحرق) وبالتالي الصوت الداخلي للشاعر ما يلبث أن يخمد وينطفئ.

«هذا الحوار الداخلي قد أضاف للموقف المراد التعبير عنه أبعادا لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه خلال ذلك الحوار الداخلي قد جعله من غير شك أكثر تأثيرا وإقناعا، إنك لا تقرأ هذه الأسطر حتى تجد نفسك قد تعاطفت مع الشاعر وأحببت الاستماع إليه»[1].

أما العنصر الثاني من عناصر البناء الدرامي الذي سنتكلم عنه هو الحوار الخارجي، حيث لا يكتفي الشاعر بصوته الداخلي وإنما يتجاوزه إلى الخارج عن طريق حوار بين صوتين أو أكثر لأشخاص مختلفين يشاركون الشاعر تجربته لتكون أكثر نضجا، وبالتالي يحقق ذاته وتحقق بدورها ذاتها، لهذا لجأ الشاعر الحداثي إلى هذا الأسلوب ليشارك شخوص من العالم الخارجي ويتيح لها فرصة التعبير، وفي هذا المجال يستوقفنا المقطع السادس من قصيدة (سفر الفقر والثورة)[2]، حيث يكون الحوار ضمنيا بين الشاعر وأشخاص آخرين:

قلت لكم أعود

لكني احترقت في الموانئ البعيدة

أصابني الدوار، زلت قدمي

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص298.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص358.

سقطت في المصيدة

من يشتري قصيدة ؟

ومن يفك الشاعر الأسير ؟

الشعر كان قدري يا قاتلي الأجير

وقعت في الكمين

يا أيها الشاهد، فاحلف لهم اليمين

هذا المقطع يبين الصراع بين الفقر والثورة، بين الحياة والموت، بين، كل هذه المتناقضات جسدها هذا الحوار بين الشاعر الذي يمثل المفكر والشهيد والناس من حوله، ثم الشخص الثالث وهو القاتل الأخير والشاهد، فالشاعر بدأ يخاطب بضمير الجمع (أنتم) (قلت لكم) ثم انتقل إلى محاورة القاتل الأجير بعد ذلك انتقل إلى الشاهد، وبالتالي ساهمت هذه الأحداث في انتقال الحوار من شخصية إلى شخصية حتى يكتمل نضجه.

6-4- المسرحية الشعرية (تعدد الأصوات):

أفاد الشاعر الحداثي من فن المسرحية، وهذا نتيجة لتطوير للقصيدة الطويلة، فوظف في شعره عناصر المسرحية وتقنياتها وفي حالة وجود أصوات كثيرة داخل القصيدة تكون مؤهلة «لأخذ عناصر المسرحية ففي صورة تعدد الأصوات، وإن كان الشخصية الأساسية هي بؤرة التشخيص في القصيدة»[1].

وفي شعر البياتي نماذج توضح هذا المسعى لأن الشاعر دائم البحث عن الأشكال الشعرية التي تمكنه من تحديث شعره وتجديده، ففي قصيدة (موت المتنبي)[2] التي تتعدد

[1] محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص182.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص325.

فيها الأصوات، حيث نجد صوت السارد (الشاعر) ثم صوت (ابن خالويه)، صوت الجوقة في مقابل صوت (كافور)، وتتعارض هذه الأصوات لتجسد البعد الدرامي[1].

هذه القصيدة تتكون من عشر مقطوعات في ديوان(النار والكلمات) قال عنها البياتي أنها «قصيدة يغلب عليها الأسلوب القصصي لأني لم ألبس فيها قناع المتنبي، ولكني صورت فيها قصة حياته الفاجعة، بطريقة درامية وتأثريه»[2].

تبتدئ هذه القصيدة بالمقطوعة الأولى (اللعنة الأولى):

لتحترق نوافذ المدينة

ولتذبل الحروف والأوراق

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد

فأنت بحار بلا سفينة

وأنت منفي بلا مدينة

صليبك الغراب في المقاطع الحزينة

ينعب

يبني عشه

يموت في طاحونة

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمة

يا عالما عاث به التجار والساسة، يا قصائد الطفولة اليتيمة

لتحترق نوافذ المدينة

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

---

(1) محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص183.

(2) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص41.

ولتحكم الضفادع العمياء

وليسد العبيد والإماء

وماسحو أحذية الخليفة السكران

والعور والخصيان

هذه المقطوعة توحي في بدايتها بأن الشاعر يخاطب المتنبي، فالرموز التي وظفها الشاعر (الموتى، النسر، الجبل، الضباع) ليست جديدة عليه، فهي متواجدة دائما في شعره، ثم ضمير المخاطب (أنت) يدل كذلك على أن الشاعر يخاطب المتنبي.

ولكن البياتي ينفي هذا، فقد أقر في كلامه أنه لم يتكلم على لسان المتنبي ولم يتبن أفكاره، لذلك فالموقف يتغير، والرؤيا تتكشف كما يرى محي الدين صبحي، فإذا كان عصر المتنبي وما شابه من معاناة ونفي لدى الشاعر، ينعكس على البياتي في معاناته، فالرؤيا يمكن أن تتوحد بين العصرين، وتتطابق التجربة، وبالتالي فالبياتي يخاطب نفسه، وعليه يكون المتنبي قد استعار صوت البياتي وتكلم به، وتكون التقنية قد انقلبت، وصار الشاعر ينطق المتنبي من خلال صوته[1].

بعد هذا نتابع الأصوات الأربعة المتتالية التي تمثل مراحل حياة المتنبي، فالصوت الأول يقول:

سفينة الضباب يا طفولتي

تطفو على بحر من الدموع

تشيخ في مرفئها

تجوع

تزني على رصيفهم

---

[1] ينظر: محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص112، 113.

تستعطف الخليفة الأبله

تستجدي

تهز بطنها، ترقص فوق لهب الشموع

سفينتي شائخة القلوع

لكنها والبحر في انتظارها

تهم بالرجوع

المقطوعة تتكلم عن طفولة المتنبي بلسانه (طفولتي)، فبداية المتنبي كانت عسيرة، فقد سجن عند ما ادعى النبوة واضطربت حياته (تشيخ في مرفئها، تجوع، تزني، ...) ولكن المتنبي اتصل بالممدوحين ونال منهم العطاء، ولكن ما لبث أن ظهر حساده فعاود الكرة من جديد (فهم بالرجوع) المقطوعة الثالثة تمثل (الصوت الثاني).

الرخ مات

بيضة تعفنت في طبق الخليفة

الرخ صار جيفه

في طبق من ذهب .. يا زبد البحار

ويا خيول النار

توثبي واقتحمي الأسوار

ومزقي الشاعر والدينار

وليأكل الخليفة الأوراق والغبار

ولتسلم الأشعار

هذا الصوت يمثل نداء الضمير، فالمتنبي بعد كفه عن مدح الولاة والأمراء أعلن الثورة، وطائر الرخ قوي كالنسر يرمز للقوة والتجدد، فإن مات سقطت كل المبادئ والقيم في مقابل الذهب، وبالتالي فالثورة ضرورية لإعادة تلك المبادئ والقيم.[1]

(الصوت الثالث) يمثل المقطوعة الرابعة:

كافور كان سيد الخليفة

والشمس والحقيقة

وهنا يبدو جليا أن هذا صوت المتنبي من خلال السخرية من كافور، الذي هجاه وسخر منه طويلا.

المقطوعة الخامسة (الصوت الأول):

السيف كان ريشتي

وراية الفجيعة

هممت أن أكسره

هممت أن أبيعه

أرانب هم الملوك، حجر السقوط

رؤيا عصرنا الشنيعة

يعود هنا صوت المتنبي بوضح ليواصل سرد مراحل حياته وتتوالى المقاطع في هذا البناء الدرامي، بتعدد الأصوات وتتابع فصول المسرحية الشعرية.

المقطوعة السادسة (الصوت الرابع):

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواه

بصقت في عيونه

سرقت منها النور والحياة

---

[1] ينظر: محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص114.

أغمدت في أشعاره سيفي

وأفسدت مريديه، وظللت به الرواه

جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه

ربما يكون هذا الصوت هو صوت (ابن خالويه)، لأنه معتد بنفسه، فخور بنذالته، فهو شوه سمعة المتنبي.

المقطوعة السابعة: يعود صوت الضمير الذي دعا المتنبي إلى الثورة:

الشاعر الغارق في الأحزان والأغلال

يعود من غربته ممزقا جريح

ماذا تقول الريح

للشاعر الشريد

في وطن العبيد ؟

والساسة اللصوص والتجار والأنذال

يمرغون القمر الأخضر في الأوحال

ويسفحون المال

تحت نعال جارية

ترقص وهي عارية

وحولهم مهرج الخليفة

يمعن في نكاتة السخيفة

فالمتنبي في النهاية كانت حياته مشبعة بالهزيمة والحسرة والمرارة، لكثرة حساده، وفساد بطانة الخليفة (يسفحون المال، تحت نعال جارية، حولهم مهرج الخليفة)، فالسلطة ليست للشعب وإنما حاكم طاغية مستبد، لا ينال رضاه إلا من تقرب منه وبذلك متطابق معاناة البياتي مع معاناة المتنبي ويتوحد العصران.

المقطوعة الثامنة:(المرثية):

تمزقي يا راية الهزيمة

عشرون سيفا، آه يا عراقنا، أغمد في قيثاره في قلبه الطريد

ضفادع من كل فج أقبلت تؤبن الفقيد

ضفادع تشرب خمرا

تأكل الثريد

تقيء شعرا

هذا المتنبي يتكلم بعد موته ويشاهد الأحداث كيف توالت، وهنا يميل السرد إلى التقريرية.

المقطوعة التاسعة: (اللعنة الثانية)

أرى بعين الغيب يا حضارة السقوط والضياع

حوافر الخيول والضباع

تأكل هذى الجيف اللعينة

تكتسح المدينة

يحمل هذا الجزء من المقطوعة طابع النبوءة، وكأن المتنبي أصبح لعنة تطارد الساسة والعبيد وتجرفهم إلى حتفهم.

المقطوعة العاشرة: (الشاعر بعد ألف سنة)

عيونه الطينية السوداء

تسبر غور الجرح والسماء

حصانه يصهل في المساء

على تخوم المدن الغبراء

يورد نبع الماء

إلى أن يقول:

عشرون جرحا فتحت في صدره فاها، وصاحت

أشعلت في دمها النجوم

وهو على أسوار بغداد وفي أسواقها يحوم

لقد نجح البياتي في التماهي مع شخصية المتنبي، واستطاع أن ينطق المتنبي ليروي سيرة حياته ومقتله « وهذه التماهياة بين الشاعرين سهلت على الناطق إعطاء التجربة بكل حرارتها مرتسمة على عصريهما وأتاحت له فرص الالتفات في صيغ الخطاب والمناوحة بين الضمائر كما المناوحة بين العصور، أما الأصوات التي قصد بها تعدد الشخصيات بتعدد المراحل، فقد أسهمت في وحدة القصيدة، لأنها حفرت في العمق في مكان واحد، هو النقطة التي تلتقي فيها معاناة الشعراء في كل العصور»[1].

والآن ما عسانا نقول:إنه الإبداع الشعري، الإبداع البياتي الذي يبث رحيقه على لغته الشعرية، لقد رسم البياتي لوحة شعرية لحياة المتنبي، عن طريق تقنيات نجح في توظيفها إلى حد بعيد، حيث يشعر المتلقي وهو يشاهد مسرحية ينفعل مع مشاهدها وتشده إلى نهايتها.

هذه بعض الأساليب التعبيرية التي وظفها البياتي في شعره ليضفي صفة التجديد على أشعاره وتتسم بسمات الحداثة، ولم يتوان في البحث عن التقنيات التي تمكنه من التأثير على المتلقي وامتدت يده حتى إلى السينما، فلما وظف المسرح والقصة والرواية في شعره، استلهم من فن السنما أسلوب المونتاج، فقد جمع بين الصور والأصوات ليشكل هذا الجمع نسقا ذا مدلول، حتى غدت القصيدة مبنية على مشاهد ولقطات تحدث الأثر الفني المطلوب في المتلقي. وقصيدة (القرصان) [2] خير دليل على هذه المشاهد واللقطات:

---

[1] محي الدين صبحي، الرؤيا في الشعر البياتي، ص117.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص104.

غليونه القذر المدمى والضباب، صورة ⟵

وكوة الحان الصغير صورة ⟵

ورفاقه المتآمرون يثرثرون:

البحر مقبرة الضمير } صورة + صوت

ويقبلون كؤوسهم ويقهقهون

هذا العجوز إلا يكف عن الشخير ؟

والليل والحان الصغير صورة ⟵

ورفاقه والخمر والدم والضباب صورة ⟵

صور تعود به، تعود إلى الوراء مزج ⟵

إلى جزيرته وشاطئها وآلاف السفائن، والرجال صورة ⟵

فالملاحظ هنا في وصف هذا القرصان ومن حوله، كأنه أمام مشهد سينمائي (صوت + صورة)، وعند قراءة هذه القصيدة ترتسم في ذاكرتنا هذه المشاهد واللقطات، كأننا نشاهد هذا القرصان كيف يدخن ورفاقه من حوله يثرثرون، ويشربون، وشخص آخر منهمك في الشخير، كل هذا في الحان الصغير، إننا أمام مشهد سينمائي.

7- الحقول الدلالية:

تقوم اللغة بالكشف عن العالم الداخلي للإنسان، وتبين هموم المجتمع ومشاكله، والشاعر مطالب بالتعامل مع الكلمة على أساس الكشف عن دلالتها، ليست الدلالة الظاهرة وإنما البحث عن الأشياء الخفية، وما يمكن أن تؤديه من دور في نقل التجربة الشعورية المتجددة، لهذا فالشاعر مطالب بالإحاطة بأسرار اللغة، لتفجير ما فيها من طاقات إيحائية وتعبيرية تتلاءم مع مواقفه ومشاعره، ومن هنا يصبح لكل شاعر معجمه الخاص به والذي يميزه عن غيره، ويجعل لأشعاره خصوصية وتفردا.

فالمعجم الشعري مرتبط بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، إنه ابن البيئة يستمد منها مفرداته ومعانيه، وهذا ما يتوفر لدى شاعرنا البياتي؛ فقد ظل يبحث عن لغة جديدة للدفاع عن العدالة والحرية، حتى أصبحت هذه اللغة كائنا حاضرا وموجودا.

كما يرى عبد العزيز شرف أن البياتي استقى مواده الشعرية الأولية من حياته وتجربته بقوله:« أن المواد الشعرية الأولية في عالم البياتي مستقاة من حياته كلها لكل تفاصيلها البسيطة ولكل مصادفاتها الغريبة، وهذا ما نعنيه فيما نقول إن البياتي قد استخدم في بناء أشعاره لغة التجربة»[1].

ونجد البياتي نفسه يتكلم عن قاموسه الشعري، ويؤكد تفرده عن الآخرين في نوع من التفاخر وذلك في قوله:« إن كلمات قاموسي أسلحة في وجه الليل والشر والذل الكوني، وضد الطغاة الصغار الذين يعيقون مسيرة البشرية وطموح الإنسان نحو تحقيق العدالة والحرية والديمقراطية، ولكن هذا القاموس لم يستغرقني شاعرا وإنسانا، بل إنه يمثل جزءا صغيرا من عالمي الشعري، وقد منح شعري هذا القاموس مذاقا خاصا قل أن نجده في شعر الآخرين»[2].

ومن خلال تفحصنا للمعجم الشعري للبياتي يمكن الاعتماد على نظرية الحقول الدلالية، التي تقوم على مجموعة من التصنيفات من خلالها نستطيع أن نقترب من لغة الشاعر ومعجمه ومن ثم استنتاج الدلالات التي تساعدنا على ربط الدال بالمدلول في إطار السياق العام للشعر.

---

(1) عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972، ص114.

(2) عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس السيرة الشعرية، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص13.

هذا ويعرف الحقل الدلالي بأنه « مجموعة من الكلمات ترتبط دالاتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها»[1]، هذه الكلمات تجمع وتصنف في حقول ومن ثم يكون كل حقل له دلالته الخاصة، مما يفضى إلى جوهر المعنى.

وعليه وبالنظر لشعر البياتي قمنا بتصنيف الكلمات في حقول ولعلها من أهم الحقول في شعره على الأقل حسب رأينا المتواضع، فثمة حقل الإنسان، وحقل ثان لأسماء البلدان، وثالث للألفاظ الدالة على الموت والحياة، ورابع لألفاظ الحزن والتشاؤم والاغتراب، أما الحقل الخامس فلأسماء الحيوانات والسادس خاص بالبيئة الطبيعية والسابع حقل اللغة اليومية والسياسة والاجتماعية، أما الحقل الأخير فهو الحقل الصوفي.

7-1- حقل الإنسان:

تناولنا في هذا الحقل أسماء الأعلام، ثم الألفاظ الخاصة بالجسد لما لها من دلالات، واكتفينا بهذا تجنبا لكثرة الإحصاءات.

7-1-1- حقل الأعلام.

جلال الدين الرومي	أبو العلاء المعري	المتنبي	كافور الاخشيدي	بلقيس
الحسن الصباح	الإسكندر الأكبر	أبو نواس	أفروديت	هيلانة
سليمان	أرسطو	مجنون ليلى	طرفة بن العبد	برود سكي
أوفيليا	أبو حامد الغزالي	ديك الجن	ولادة	زرادشت
مايا كوفسكي	النعمان بن المنذر	عبد الله كوران	أبو الأسود الدؤلي	بابلو نيرودا
لوركا	محي الدين بن عربي	بوشكين	أورفيوس	هوميروس
علاء الدين	أفلاطون	ليلى العامرية	الحريري	بيكاسو
جالينوس	سيد مكاوي	هملت	اليوت	أوغستين

[1] أحمد مختار عمر:علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص79.

جميلة بوحيرد	ديمتروف	تيليمان	بينلوب	يوليس
المسيح	لينين	بوذا	الحجاج	يسوع
شتراوس	سلفادور دالي	سقراط	البحتري	جيفارا
الواثق بالله	العذراء	زرياب	يونس	الجواهري
الحسين	جمال عبد الناصر	عشتار	عشتروت	منكيمو
كسرى	قيصر	عم الخيام	الشاه	فيروز
أم كلثوم	بودلير	غاليلو	إلوار	الحلاج
صلاح جاهين	نوح	عابد طعمه فرمان	صلاح الدين الأيوبي	السياب
عائشة	لارا	خزامى	هند	سيزيف
هولاكو	هتلر	هارون الرشيد	شهرزاد	شهريار
السندباد	امرؤ القيس	أبو تمام	باخ	جرير
ناظم حكمت	لقمان	غيث الدين البغدادي	حافظ شيرازي	نازك الملائكة

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن هذا الحقل يحتل مساحة كبيرة في شعر البياتي، حيث وظف الشاعر هذه الأسماء سواء كانت حقيقية أو أسطورية، بلغة خاصة، وتجربة فريدة ورمز يتسع لأدائها، واستخدام هذا الكم الهائل من أسماء الإعلام من شخصيات عربية وأوروبية مفكرين، مبدعين، شعراء، معشوقين، شخصيات أسطورية « يكشف لنا عن نظام...عن ظاهرة حضارية تشمل التاريخ الإنساني بأكمله»[1].

---

[1] طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة، دمشق، 1974، ص44.

وبالرجوع إلى الجدول السابق نجد العلاقة التي تربط هذه الأسماء حسب اعتقادنا تكمن في ثنائية (العشق، الثورة)، وهذا الرأي كذلك لطراد الكبيسي[1]، فبالنسبة للعشق نتابع عائشة لارا، خزامى، هند، عشتار، عشتروت، أو فيليا...، أما الثورة فنتابع المعرى، المتنبي، الخيام، ابن عربي، الحلاج، جمال عبد الناصر، ناظم حكمت... فإذا كان هناك حب سيؤدي إلى الثورة، وإذا كانت ثورة فإنها لا تتحقق إلا بالحب وعلى هذا الأساس وظف البياتي شخصياته، لكن الحب والثورة في منظور البياتي يأخذان المعنى الشامل والبعد الإنساني.

فأكثر شخصية ذكرها البياتي في شعره عائشة[*] التي تتخذ صورا عدة (خزامي، لارا، هند، عشتار...) وهي عند البياتي الرمز الذاتي والجماعي للحب اتحدا معا وحلا في روح الوجود الإنساني المتجدد، وهي بالتالي عند الشاعر الأم، الوطن، الأمة العربية، العالم الحر المتجدد الذي يبعث بعد الموت كالعنقاء.

فعائشة مشتقة من المادة (عاش) واسم الفاعل (عائش) ومؤنثة (عائشة) الذي يدل على استمرار الحياة والتجدد ففي قصيدة (مرثية إلى خليل حاوي) [2].

حين انتظر الشاعر

ماتت عائشة في المنفي

نجمة صبح صارت

لارا وخزامي / هندا وصفاء

ومليكة كل الملكات

---

[1] ينظر: طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي ، ص44 وما بعدها.

[*] صبية أحبها الخيام في صباه حب عظيما ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها، ... وعائشة هنا امرأة أسطورية، ترمز إلى الحب الأزلي الواحد الذي ينبعث فيضيء ما لا يتناهى من صور الجود، وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهى من التعينات في كل آن، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه.

[2] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص7.

تمثالا كنعانيا

وهذا يعني أن عائشة تبعث بعد موتها من جديد في صور مختلفة، وبالتالي فحياتها تتجدد (نجمة صبح صارت)، ثم صارت(تمثالا كنعانيا)، ولكن الشاعر لا يتوقف بل يبث الروح في هذا التمثال:يقول:[1].

تمثالا كانت

وأنا كنت المثال

لكني مازلت أواصل بحثي في فجر الحب

لينطق

مازلت أواصل بحثي عنها في كل مكان.

هذه الأسطر وردت في (كتاب المراثي) أي بعد خمس سنوات من ديوان (بستان عائشة) وهذا يدل على أن البياتي ينسج دواوينه الشعرية وتربط العلاقات بينها مهما طال الزمن، وهذه سمة حداثية مهمة في شعره، فربما نجد قصيدة في (أباريق مهشمة 1954) لها خيوط وعلاقات بين قصائد ديوانه الأخير (نصوص شرقية 1999)، وهذا هو الإبداع، و(عائشة) كذلك (عشتار) إلهة الحب حيث تتوحد معها في كل الأزمان وذلك في قول الشاعر:[2]

أهدى زهرة رمان عشتار

قبل عينها

قال لها:أنت الآن، العزى

فينوس

أفروديت

---

[1] عبد الوهاب البياتي، كتاب المراثي، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص133.

وأنت المعبودة في كل الأزمان

فالشاعر يخلد هذا الحب ويجدده ويبعث فيه الأمل، ليكون قبسه في الظلام الذي يعيش فيه، ظلام القهر والنفي والفساد، وملاذه الوحيد هو (عائشة).

هذا عن العشق، أما عن الثورة فإننا نلمح في شعر البياتي محنته وثوريته في عديد القصائد كـ:(عذاب الحلاج، محنة أبي العلاء، ديك الجن، مراثي لوركا، موت المتنبي...)، ومن الشخصيات المؤثرة في البياتي أبو العلاء المعري، رهين المحبسين فهو يبعثه « معريا جديدا وثائرا كما كان دائما، يطلب منه أن يقم من قبره ليشهد كفاح الجماهير وتطلعها للحرية»[(1)]، وذلك في قوله:[(2)]

يا رهين المحبسين

قم تر الأرض تغني، والسماء

وردة حمراء، والريح غناء

قم تر الأفق مشاعل

وملايين المساكين تقاتل

في الدجى من أجل أن تطلع شمس

كما كان الشاعر معجبا بثوار العالم أمثال (لوركا) و(جيفارا) فالأول شاعر اسباني ثار ضد القمع والظلم الذي كانت تمارسه السلطة الاسبانية المتمثلة في الجنرال (فرانكو)، وظل يناصر القضايا العادلة حتى سقط قتيلا في شوارع اسبانيا ومزقت جثته وسملوا عينيه، يقول الشاعر:[(3)]

لوركا يموت، مات

[(1)] عبد اللطيف أرناؤوط، عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة، ص56.

[(2)] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص174.

[(3)] المصدر نفسه، مج1، ص 174.

أعدمه الفاشست في الليل على الفرات

ومزقوا جثته وسملوا العينين

لوركا بلا يدين

ويمجد البياتي الثوري العالمي (جيفارا) ويهدي له قصيدة بعنوان (عن الموت والثورة)[1]، لأنه عازفها الأول:

كان مغنيها على قيثاره مذبوح

تحوم حول وجهه فراشة

مصبوغة بدمه المسفوح

والفراشة عند قدماء المصريين تعبر عن الروح، والشاعر قد صور مصرع هذا الثوري.

ونجد كذلك نصير الجماهير (عبد الناصر)، الذي أعجب به الشاعر، وعده من مناضلي العالم الثالث وحماة العروبة وأنصار الحرية، فهو يخاطبه بهذا النشيد:[2]

يا صانع السلام والرجال

يا جمال

وواهب العروبة الضياء

ومنزل الأمطار في صحراء

حياتنا الجرداء، يا رجاء

عالمنا الجديد

وفجرنا المعذب الوليد

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 442.

[2] المصدر نفسه، مج1، ص 139.

وبهذا ومن خلال هذه النماذج، فإن البياتي يربط بين الفكر التراثي الماضي وتطلعات الشاعر والجماهير المعاصرة، كما يعدل ويوجه مسيرة الفن والفكر، ويبعث الأمل الإنساني[1].

وبالتالي فالشاعر نجح في وصل الماضي بالحاضر، وإيقاضه، وكذلك واكب عصره وأعطى السمات الدالة لهذه الشخصيات التي تعتبر نماذج للإنسان المضطهد الذي يعاني من البؤس والظلم والملاحقة.

7-1-2- حقل الجسد:

وجه	جبين	رأس	ظهر	قلب	أقدام	أظفار
عين	أجفان	شعر	جسم	نهد	أحشاء	عظام
صدر	بطن	يد	فم	ساق	أنف	ظفائر
لسان	أصبعي	الجسد	ذاكرة	خلايا	أوصال	ذراعيه
ثدي	عينيك	قلبي	جسدك	رأسي	خدي	ساقي

هذا الجدول يضم معظم الأعضاء التي وظفها البياتي في شعره، وهذا التوظيف له دلالات متنوعة فهو يوظف هذه الأعضاء خاصة (الجسد) لدلالات جنسية مباشرة كقوله:[2]

أغمضت عيني وفتحتهما كان جسدي يشتعل وهي تقبلني مثل ذِئبة جائعة عندما تم التحام سفينة فضاء جسدها بسفينة فضاء جسدي أطلقت آهة حرى.

فهذا جزء من مقطع نثري يحكي قصة ممارسة الحب أما الدلالة الجنسية غير المباشرة فتوظف (الجسد والساق) في حديثه عن المدينة التي يشبهها بامرأة عاهرة في قوله[3]:

---

(1) ينظر: عبد اللطيف أرناؤوط، عبد الوهاب البياتي رحلة الشعر والحياة، ص56، 57.

(2) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص95.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص464.

بابل يا مدينة الأشرار

قومي وغطي عري هذا الجسد الذابل بالأزهار

قومي لعل البرق

والفارس المجهول في دمشق

يبذر في بطنك بذرة فتحملين

....

تفتح للغزاة ساقيها وللطغاة

أما الأعضاء الأخرى فلها دلالات وفق السياقات المختلفة، فعند وصف جمال المرأة يوظف الشاعر (العينين، الشعر) كما في قوله:[(1)].

كانت فارعة الطول

لها عينان قاتلتان

وشعر مسترسل

ويوظف كذلك (اليد، العين، الشفاه) عند حديثة عن الحب الذي يبحث عنه ويتخيله في امرأة (عائشة)، فيقول:[(2)]

في آخر يوم، قبلت يديها

عينيها / شفتيها

قلت لها:أنت الآن

ناضجة مثل التفاحة

كما ينسب الشاعر (الوجه) للموت في قوله:[(3)].

---

(1) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص91.

(2) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص87.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص435.

ها هي ذي ترشق بالقرنفل الأحمر وجه الموت

فقد نسب للموت عضوا من أعضاء الإنسان (الوجه)، وأنسنه وجعله رجلا عاديا يعيش بين الناس.

وتوجه الشاعر كذلك للطبيعة الحية (النبات) وجعل للسنابل (أجفان) في قوله:[1]

سنابل القمح التي خبأتها في ظلمة الضريح

تفتحت أجفانها واختلجت في الريح

عادت لها الحياة

فالسنابل هنا وكأنها امرأة عادت لها الحياة من جديد، وبذلك يتجدد حب الشاعر ويعود له الأمل.

7-2- حقل البلدان:

بغداد	تركستان	الجزائر	اليونان	المعرة	برلين
العراق	كردستان	وهران	طوروس	الجليل	ازمير
البصرة	طهران	تونس	يافا	مرسيليا	وارسو
دمشق	قندهار	المغرب	إفريقيا	مدريد	موسكو
حلب	صنعاء	مصر	كينيا	شيكاغو	أوربا
الشام	اليمن	القاهرة	الملايو	روما	بيروت
بور سعيد	ميلانو	بكين	آسيا	أوراس	الهند
الأولمب	صوفيا	أصفهان	اسبانيا	لبنان	بابل
نيسابور	اسطنبول	طروادة	باريس	جزر الهند	غرناطة
طيبة	بخارى	نينوى	اربد	المدائن	طوليدو
كوبنهاجن	الدنمارك	بطرسبورغ	حطين	أورشليم	كربلاء

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص435.

تهامه	سمرقند	دلهي	خراسان	مكة	الفيتنام
ممفيس	نجران	قرطبة	أميركا	شيراز	إسرائيل

من خلال الجدول نلاحظ أن المدينة تحتل مساحة معتبرة في شعر البياتي، فهو شاعر جوال قضى وقتا طويلا في المنفى، وهو دائم البحث عن المدينة الفاضلة، التي تصنع مستقبلها بالثورة والحب.

والجدير بالذكر أن أكثر المدن التي ذكرها البياتي في شعره هي (بغداد)، هذه المدينة التي تعيش في «قلب الشاعر في تجواله في المنفى وتصبح رمزا للأمل وللحياة الجديدة»[1]، فهو يعشقها ويتمنى أن يزورها لكنه يمنع فيقول:[2]

بغداد برحنا الهوى

لكن حراس الحدود

يقفون بالمرصاد

ولكن بغداد تبقى في قلب الشاعر مهما طال غيابه عنها.[3]

مها طال حوار الأبعاد

فستبقى بغداد

شمسا تتوهج

نبعا يتجدد

نارا أزلية

رؤيا كونية

لطفولة شاعر

(1) خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص125.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص238.

(3) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص40.

وككل البلاد العربية، فإن الشعوب كانت مقهورة تناشد الحرية والعدالة، وبالتالي فالمدينة أصبحت محاصرة ومستباحة، لذلك عبر الشاعر عن هذا بقوله:[1]

مدينتي استباحها الغجر

مدينتي أهلكها الضجر

مدينتي القمر

تخاف من عيون

حاكمها الشرير

الميت الضمير

وعليه أصبحت (بغداد) في نظر الشاعر صورة لكل مدينة مضطهدة عليها أن تتحرر وتنهض وتحارب هذا الفساد والانحلال فهي (بابل، روما، طيبة، نينوى) وذلك في قوله:[2].

المدن الغالبة المغلوبة

بابل، روما، نينوى، طيبة

وهي كذلك (مدريد وقندهار) في قوله:[3]

عيناك «مدريد» التي أسعدتها

عيناك «قندهار»

بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار

غرقت فيهما احترقت

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص145.

(2) المصدر نفسه، مج2، ص390.

(3) المصدر نفسه، مج2، ص368.

فالشاعر يناشد حبه الذي يبحث عنه وأراد أن يجده في (مدريد وقندهار)، ولكن المدينتين أصبحتا كبغداد، وبخصوص (مدريد) فإن هذه المدينة وظفها الشاعر كثيرا في شعره، وهذا لأسباب عدة، فهي مدينة اسبانية والشاعر قضى مدة لا بأس بها في اسبانيا وتعرف على أدبائها ومفكريها وأعجب بالأدب الاسباني خاصة الشعر منه، وعلى رأس الشعراء (لوركا) الذي سقط صريعا في شوارع مدريد في سبيل مبدئه ورأيه، لذلك تأثر الشاعر كثيرا، وذكر هذه المدينة التي يغتال فيها الرأي، فهي مدينة الدم[1].

الموت في مدريد

والدم في الوريد

وقوله في غرناطة:[2]

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد.

وعلى هذا فصورة (بغداد) تتكرر في كل البلدان التي ذكرها البياتي والعلاقة بين هذه البلدان تحركها ثنائية (الثورةالحب) لذلك كان الشاعر نصير الثورات في كل هذه البلدان ليشع الحب وتظهر المدينة الحلم التي يتخيلها البياتي وهي «نيسابور» الجديدة، مدينة العشق، هذه المدينة مثل عائشة تتعدد صورها وأسماؤها.

وقد وصفها البياتي في قوله:[3]

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان في أبوابها الألف ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص281.

[2] المصدر نفسه، مج1، ص281.

[3] المصدر نفسه، مج2، 436.

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

ولكن الطغاة يدنسونها في كل العصور:[1]

كل الغزاة، من هنا، مروا بنيسابور

العربات الفارغة

وسارقو الأطفال والقبور

وبائعو خواتم النحاس

وقارعو الأجراس

كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور

إن حقل البلدان الذي يغطى مساحة معتبرة من إنتاج البياتي يتقاطع مع حقل أسماء الأعلام في أن الفلك الذي يدوران فيه هو (الثورة والحب)، فكل هذه البلدان إن أرادت الوصول إلى المدينة الفاضلة التي يرسمها الشاعر فعليها بالثورة والتفاني في الوصول إليها، ولا يتأتى هذا في نظر الشاعر إلا من خلال الحب.

فالشاعر بتوظيفه لهذا الكم الهائل من أسماء البلدان أدخل عنصر الجدة على لغته الشعرية.

7-3- حقل الموت والحياة:

حقل الموت	حقل الحياة
حارسة الأموات – ضريح– منزل	الحب–النور–أمل–النصر–حنان
الأموات–القبر–التابوت	حياة–الكينونة–بعث–السعادة
الجثة–مرثية–يجود بالروح	نجوت–الصباح الجديد–ضوء النهار
رفاة–كفن الحمى–الأكفان	طلوع الفجر–طلع النهار–الجنة
الموت–انتهيت–شهيد	الميلاد–جديد–شروق شمس الله

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 375.

أعدم–دفنوا أحياء–موت الطبيعة	ينبض–الحي–ولدت–مبتسما
الأفول–أموت	أولد–نبع يتجدد–الفجر
مقبرة–نضبت–احتضر	القريب–الضياء–فجر الحب
القتل– أرامل–حفارو القبور	أمل جديد–شمس
بيت الأموات	بلادي– غد الأطفال
كف الميت– منازل الموتى	انهمر المطر–أشرقت عيونها
مقابر الرماد–أدفن	الأفق المنور– الشمس الوضيئة
ليل المنية– مذابح– البشر الفانون	الصبح الجديد– الحياة–يعيش
دفنوا أحياء	بوابة الفجر–عاشت
نعش– انتحر– اعقر ناقتي	نجمة الصباح– تولد– يولدون
سأشنقه– غريق– القتلى	ينبلج النهار– أيقظني النهار
الضريح– الأموات–تمزقه	النشور–يضيء الليل
الخناجر–المسفوح–ملطخا بدمه	الأحياء–الوليد
–ممزق بالسيف	الأمل المنشود
اغتالوك – القاتلون	
أمواتي – حتف الأنف	

تعتبر دورة الحياة والموت مفتاحا من مفاتيح تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي، خاصة مع الزمن بشكل خاص، واهتمام الشاعر بالموت جاء من قناعته بأنه ولادة جديدة وبعث، وبالتالي فإن هذه الرؤيا ليست عدمية.

والموت عند الشاعر كالثورة التي تموت وتحيا، فهو يقول:[1]

تهاجر الثورة كالطيور

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص443.

تموت كالجذور

تبعث كالبذور

في باطن الأشياء التي تسحقها الآلام والمجاعة

ومن خلال الجدول السابق المجسد لألفاظ الموت والحياة، فإن لفظة (الموت) تكررت كثيرا في شعر البياتي بمشتقاتها وأكثر الألفاظ (الموت– أموت– القبر)، وكذلك ألفاظ الحياة وردت يشكل ملفت بمشتقاتها، والشاعر ينظر للموت باعتباره قطب العلاقات المضمونية في الحقول الدلالية، لأنه يعنى الواقع الذي يأتي بالخلاص كحتمية للحياة.

وإذا أردنا أن نلخص هذا الحقل في كلمات، تعبر عن رؤية البياتي لهذه الثنائية (الموت– الحياة) نجدها في قصيدة (الولادة) [1]، حيث يقول:

الإبداع هو الحب

والحب هو الموت

والإبداع/ الحب/ الموت:ولادة

فالشاعر ينشد الحياة من خلال الموت، ولا حياة دون موت.

كما يرى البياتي أن الموت يكون بالجسد فقط، فحين انتحر الشاعر (خليل حاوي) أثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان كتب البياتي يقول:[2]

حين انتحر الشاعر

بدأت رحلته الكبرى واشتعلت في البحر رؤاه

وحين اخترقت صيحته ملكوت المنفى

طفق الشعب القادم من صحراء الحب

يحطم آلهة الطين

---

[1] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص9.

ويبني مملكة الله

وعليه نستطيع القول إن موضوع (الموت–الحياة)أو (الحب–الموت) نال اهتماما كبيرا في جميع أعمال البياتي وفي مختلف دواوينه، ووقع الشاعر في صراع مع الزمن لأنه بكل بساطة الحياة الحب مرتبطان بالموت، ويعكس كذلك وعي البياتي بالحياة والموت.

7–4– حقل الحزن والتشاؤم والاغتراب:

يحتل هذا الحقل حيزا كبيرا من الشعر البياتي وبخاصة في دواوينه التي أنتجت خلال الفترة (1955–1964) وبلغت ستة دواوين، حيث كان الشاعر في تلك الفترة منفيا خارج وطنه فخيم عليه الحزن، وغلبت على معجمه ألفاظ التشاؤم والاغتراب وهذه نماذج نوضحها في هذا الجدول:

دموع	مهاجر	محاصر	حسرة	اليأس	شقية
كاهن	الشريد	مهجور	العار	المقت	مبتئس
وحشة	حزن	شاحبة	الغريب	سيد الآلام	وحدي
خائف	جراح	الضياع	العدم الرهيب	الحرائق	النائيات
يتيمة	الهزيمة	أسيرة	بؤس	مكللا بالعار	البعيد
الباكي	الكئيب	الرحيل	الحزين	المأساة	الضياع
جراح	المنفي	غريب	شريد	طريد	البغيضة
ضجر	القلق	السأم	الوحشة	المجاعة	الخوف
الأشباح	الظلام	الصمت	الألم	العذاب	الغمامة
الهموم	الحنين	الهجرة	ليالي السهاد	ليالي الرماد	ظلمات
الأطلال	أغلال	القفر	الخراب	الخيبة	صاح البوم

وظف الشاعر هذا الحقل ليعبر عن حالته النفسية سواء في المنفي أو شعوره تجاه القضايا الإنسانية، فأمته العربية تعيش الاستعمار والمستقلة منها تعيش القهر والظلم والفساد، وكذا دول العالم التي تعاني فإنها تؤرق منام الشاعر، حتى تجسد ت هذه المعاني في صورة امرأة يضاجعها:[1].

أضاجع الوحشة والضياع

في أبد ليس له قرار

ويخيم عليه الحزن وهو في منفاه وذلك في قوله:[2]

عبر التلال

وأنا وآلاف السنين

متثائب، ضجر، حزين

من لا مكان

تحت السماء

في داخلي نفس تموت، بلا رجاء

متثائب، ضخر، حزين

وتتكاثف صور الكآبة والغربة والتشاؤم في قوله:[3]

نبقى ونبقى في انتظار

من لا يعود

لا شيء ينبض بالحياة

في هذه الجدر البغيضة والدروب

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص450.

(2) المصدر نفسه، مج1، ص93.

(3) المصدر نفسه، مج1، ص111.

يا أيها التعساء! في هذه الدروب

هنا، هنا العدم الرهيب

لاشيء...والعدم الرهيب

ولكن الشاعر سئم هذه الحالة ويأمل في العودة إلى وطنه:[1]

ليلا تهب علي من حقلي البعيد

حيث الشموع المطفآت

في مخدعي المهجور تنتظر اللهيب

وخيال أمي الراعي الباكي الكئيب

تومي إلي بأن أعود

وهكذا فإن هذا الحقل ساهم في نقل تجربة الشاعر الحياتية، هذه التجربة التي توحي بنفس مرهفة حساسة عانت كثيرا في غربتها وتأمل في إشراق يوم جديد.

7-5- حقل الحيوان:

تأثر الشاعر بالحياة الريفية لذلك كان الريف مصدر هذا الحقل، فمختلف الحيوانات الموجودة في الريف ذكرها البياتي في شعره، وهذا ما سنوضحه في هذا الجدول:

الخفاش	النسر	الذئاب	القمل	الشاه	الثعلب
العنكبوت	العصفور	السنونو	الكلاب	الخيول	الطيور
الحمر	الذباب	الديك	الفأر	الخنفساء	القبرة
العقبان	العنزة	الدواب	الثور	الخنزير	الأيل
القطط	الحلزون	الفراش	الأفاعي	اللقالق	البوم
الغراب	الجرذان	الصرصور	الديدان	القرد	الضفادع
البلابل	العندليب	الحمام	اليمام	الجنادب	النحل

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص111.

النمل	الحسون	السلاحف	الحيات	الأرانب	الخرفان
البعير	الببغاء	الجراد	الحصان	الكناري	الرخ
الناقة	الدب	البجعة	النوارس	الأسد	الثعبان
الضباع	السمان	العنقاء	البغلة	الهوام	الحرباء
الطواويس	الغزلان	الضبي	الحوت	الوعول	التتين

وظف البياتي مجموعة كبيرة من أسماء الحيوان في شعره، ولقد أشرنا قبل قليل أنه استمد هذا الحقل من الحياة الريفية، وأكثر الأسماء تواترا في شعره هي(العصفور، السنونو، الكلاب، الذئاب، الديك، الضفادع، الفراش، الحمام، النسر، الخفاش) فأما (العصافير والسنونو) فقد وظفها الشاعر للدلالة على الرحيل والهجرة كما في قوله:[1]

(يافا) نعود غدا إليك مع الحصاد

ومع السنونو والربيع

وفي قـــــوله:[2]

وزنابق سود عطاش

تذوي، وأسراب العصافير الجياع

ملوية الأعناق تحلم بالرحيل

كما يحشد الشاعر أسماء الحيوان في حديثه عن الطغيان والفساد الذي يحل بالمدينة، وذلك في قوله:[3]

أرى بعين الغيب يا حضارة السقوط والضياع

حوافر الخيول والضباع

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص118.

(2) المصدر نفسه، مج1، ص125.

(3) المصدر نفسه، ص328.

تأكل هذه الجيف اللعينة

تكتسح المدينة

....

أرى على قبابك الغربان

أرى الخفافيش على نوافذ البيوت والحيطان

والنمل والفئران

تعبث في خزائن الخليفة السكران

ذكر الشاعر كثيرا من الحيوانات (الخيول، الضياع، الغربان، الخفافيش، النمل، الفئران) وهو يصور حال المدينة المزري، وما وصلت إليه من الفساد والانحلال، وهذه الحيوانات كلها ترمز إلى عوامل أدت إلى انهيار هذه الحضارة واكتسحتها.

ويسخر الشاعر من الأقلام المأجورة والبيروقراطيين فينعتهم بالضفادع، وذلك في قوله:[1]

7-6- حقل البيئة الطبيعية:

يشتمل هذا الحقل على الطبيعة الجغرافية والنبات وفيما يلي جدول يبين ذلك:

حقل الطبيعة الجغرافية	حقل النبات
الشمس- السماء-الأرض-السحاب-التراب	صفصافة-الأوراق-الزهر -الأوراد
الغمامة-العالم-النجوم-البرد-الصحراء	القرنفل-الورد-السوسن-الياسمين
جبل-سفوح-البرق-شطآن-رمال	الفل-الزنابق-الإقاح-شجر
الصخور-الجزيرة-التلال-السهوب	الأراك-النخيل-الأشجار-جذور
الرعود-الشتاء-الربيع-الصيف	الجلنار-شجيرة الرمان-سنابل القمح
الخريف-الطوفان-الدخان-النهار	الليمون-غابة الزيتون-شقائق النعمان

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة،مج2، ص356.

الليل–الضفاف–الأفلاك–القمر	بساط العشب–البذور–البستان
الجليد–الطبيعة–كثبان–الفصول	الغابة– الحقول–السنديان–الكروم
الزمان–صباح–الفجر–النار–النور	حدائق–البلوط–الأعشاب–الخمائل
الريح–المطر–الثلج–النهر–الكواكب	تفاحة–الزهور
السحب–الينابيع–الوديان–الجبال	الصبار–حقول الرز–الثمار
الماء–الأفق–بركان–السيول	برتقالة–بنفسجات–التوت
المستنقعات–البحار–المحيطات	النرجس–الأقحوان–أوراق ورد
الغدير–السواقي–المروج–الأمواج	الغابات–زنبق الحقل–السدرة–الصنوبر
الهضاب–الفضاء–القفار–الريف	الشيح–القيصوم–عباد الشمس
الضباب–الصقيع–الهواء–الضوء	عيدان–حدائق الليمون–ورق الخريف

لجأ الشاعر كما هو واضح من الجدول إلى الحياة الريفية وإلى طبيعتها لينهل منها ويثري معجمه الشعري، فجال في السماء نجومها وكواكبها وليلها ونهارها وشمسها وقمرها، ونظر إلى الأرض ببحارها وسهولها ووديانها وحقولها وصحرائها، وهذا اللجوء إلى البيئة الطبيعية يعتبر مصدر راحة ومتنفسا للشاعر، يلجأ إليه عندما ينقطع ما بين الإنسان والإنسان، وحينما يضيق المكان أو الزمان بالشاعر، وليست الطبيعة إلا صورة للحياة النفسية للشاعر.

كما أن البياتي بدأ مرحلته الشعرية الأولى رومنسيا كباقي الشعراء في تلك الفترة، وهذا السبب آخر للجوئه للطبيعة بما فيها من جماد ونبات، وقد غلبت بعض الألفاظ على هذا المعجم منها (الأرض، السماء، النار، النجوم، الريح، الشمس)، أما في النبات فغلبت ألفاظ (الأشجار، الأزهار بأنواعها، الحقول).

والشاعر يوظف هذا الحقل للتعبير عن حالة القلق والخوف كما في قصيدة (الموت في الخريف) [1]:

الشمس تشرق، والخريف على الهضاب
يلم أذيال السحاب
والسنديان تناثرت خصلاته فوق التراب
وصداح قبرة كأن قيثارة، في قلب غاب
وكأن تخطت ألف باب
ليل الخريف، وعاد للأرض الشباب

فهذا التكثيف لعناصر الطبيعة (الشمس، الخريف، الهضاب، السحاب، السنديان، التراب، غاب، الأرض) ساهم في توضيح الصورة الكئيبة في فصل الخريف وفي حياة الشاعر، ولكنه ومع عناصر الطبيعة لايزال متفائلا بغد أفضل (وعاد للأرض الشباب).

كما يوظف الشاعر عناصر الطبيعة في التعبير عن جدلية (الموت والحياة) في قوله:[2]

الموت في الميلاد
والخريف في الربيع
والماء في السراب
والبذور في الصقيع

هذا المقطع مبني على التضاد في هذه الصور:

الموت ←—— الميلاد

الخريف ←—— الربيع

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص168.

[2] المصدر نفسه، مج1، ص292.

الماء ←——— السراب

البذور ←——— الصقيع

ولكن الشاعر يتحدى هذه المتناقضات ويبشر بالمعجزة في آخر القصيدة:

حرائق الشباب في زماننا البخيل هذا

تصنع العجاب

فالشباب رغم المتناقضات الموجودة في الحياة، إلا أنه قادر على التغيير والتوجه نحو المستقبل.

كما نلاحظ أن لفظتي (النار، النور) حاضرتان في شعر البياتي بشكل لافت للانتباه، ولا نبالغ إن قلنا أن قصائد قليلة في شعر البياتي لا تضم هاتين اللفظتين والسبب في ذلك يعود إلى أن الشاعر يؤمن بثنائية (الثورة–الحب) وبالتالي:

الثورة ←——— نار

الحب ←——— نور

يقول الشاعر:[1]

كنا نتحدى

أزمنة شاخت وعصورا تنهار

بصواعق من نار

كنا أطفالا

لكنا في الحب كبار

ويقول أيضا في قصيدة (الشهيد):[2]

يتوهج في نور المشكاة

(1) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص24.

(2) المصدر نفسه، ص31.

متحدا في ذات الله

لا يفنى / مثل شعوب الأرض

يتحدى في ثورته الموت

لقد وظف الشاعر عناصر الطبيعة واتحد معها ليفجر لغة شعرية ولم تكن مألوفة، فهي متجددة لفظا ودلالة بتجدد القراءة وهذا هو الشعر الحداثي.

7-7- حقل اللغة اليومية والسياسية:

إن المعجم الشعري للبياتي في فترة من الفترات ليست بقصيرة وظف اللغة اليومية، والألفاظ السياسية بما فيها الهجاء السياسي، كما وظف كما لا بأس به من الأمثال الشعبية، كل هذا نوضحه فيما يلي:

7-7-1- حقل اللغة اليومية:

يحاول شعراء الحداثة إعادة الاعتبار للغة اليومية ولذلك عكفوا على «المفردات الشعبية اليومية واستخراج الجميل منها»[1]، والبياتي واحد من هؤلاء الشعراء، لذا نتابع هذا الجدول:

المنازل	الغليون	بوابات	الحذاء	القناديل	فراش
المداخن	السجائر	متسول	المبغى	النافورة	غطاء
الفنادق	نفاضة السجائر	المصانع	قباب	الغرام	الوسادة
الطرق	الطاحونة	الريف	الخبز	الدروب	منديل
العربات	أبواي	القرية	الحكاية	عريان	الردهات
القطار	بوابة	السوق	المرضى	الفلاح	مسمار
المركبات	الأكواخ	محاكم	عرائس الأطفال	النوافذ	كوة
المحطة	مواويل	الرحمة	الغفران	مقاهي	مطاعم

[1] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص137.

غرف	ملاجئ	الملاعق	الصحون	المسارح	حانوت
القمل	القيء	ضابع	قفا	النعال	الملهى

هذا الحقل كما هو ملاحظ مستمد من اللغة اليومية البسيطة التي يتداولها الناس، ويعكس قرب الشاعر من محيطه الاجتماعي، حيث تتميز ألفاظ هذا الحقل بالبساطة والانتقائية والإيحائية، وبالتالي فالبياتي أراد أن يمد جسرا بينه وبين العامة، « ويجعل الشعر شبيه الحديث العادي في مفرداته ونغمته باختياره مفردات وثائقية بسيطة في تصويره للواقع الموضوعي»[1]، يقول الشاعر في قصيدة (الحصار):[2]

محجوزة: كل منا في الأرض والسجون

أقبية التعذيب والسجون

أقنعة المهرجين

وقناني الخمر والسموم

مطاعم المدينة / الملاعق / الصحون

قصائد التفعيلة / العمود

محاكم التفتيش

تذاكر المسارح / الملاجئ /القبور

يصور الشاعر حالة الحصار التي يعاني منها الشاعر والإنسان، فلا مكان يلجأ إليه، كل الأماكن محجوزة، ويوظف الشاعر اللغة اليومية في الألفاظ الآتية (مطاعم، الملاعق، الصحون، تذاكر، المسارح، الملاجئ) ليقرب الصورة أكثر من الفهم وبالتالي يشرك الملتقى البسيط في الشعور بالحصار وهذه المعاناة.

(1) خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص77.

(2) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص79.

2-7-7- حقل الأمثال الشعبية:

يستمد البياتي ألفاظ هذا الحقل من التراث، حيث ساق مجموعة معتبرة من الأقوال والأمثال المرسلة في مجموعة من القصائد منها (مسافر بلا حقائب)، (سوق القرية)، و(أمثال)، و(أقوال)، و(الباب المضاء) هذه القصائد يسوق فيها مجموعة من الأقوال والأمثال الشعبية السائرة ليقرب المسافة بينه وبين طبقات المجتمع المختلفة، يقول في قصيدة (سوق القرية)[1]:

الشمس والحمر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم

....

وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:

«ما حك جلدك مثل ظفرك»

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب والذباب

والحاصدون المتعبون:

«زرعوا، ولم نأكل

ونزرع صاغرين ويأكلون»

....

«لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»

....

«أبدا، على أشكالها تقع الطيور»

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص101.

في هذا المقطع يورد البياتي مجموعة من الأمثال يعزز بها نسيج هذه القصيدة، متأثرا بالتراث الشعبي، وقد علق إحسان عباس على هذه الظاهرة بقوله:« وتكمن الجاذبية في التراث الشعبي في أنه يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية – إلى حد ما – في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيا»[1]، والبياتي كذلك يستلهم روح وفلسفة المثل، ولم يحوله إلى سطر شعري أو يغير معناه وهذا توظيف غير مسبوق.

3-7-7-الحقل السياسي:

سئم الشاعر من صور الرجعية والتخلف والخيانة، وبيع الضمائر لذلك سلط قلمه ليعبر عن هذه الوضعية السياسية المزرية، وعن هذا الواقع الاجتماعي المر، العربي والإنساني لذلك حفل شعره بالألفاظ السياسية والاجتماعية، والهجاء السياسي الذي وجه قسما منه للشعراء وقسما آخر للساسة وأصحاب النفوذ، وفيما يلي جدول بين ذلك:

الحقل السياسي والاجتماعي			**حقل الهجاء السياسي**		
الحاكم	الثورة	الكادحين	الببغاوات	الطبال	البواق
حراس الحدود	رفاق النضال	عصر الخيانات	الضفادع	القواد	البرابرة
القاتلون	الشعارات	راية العصيان	الأقزام	اللص	الأوغاد
لصوص العالم	دماء الرفاق	حضارة السقوط	السيد البرميل	القطط العمياء	أكلوا لحوم البشر
صانعي الثورات	الفقراء	الاستغلال	المومس	السمسار	الغراب اللعين

(1) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص150.

الأصفاد	الراية الحمراء	الوطن المغلوب	كلاب الصيد	أمير بترول بطين	اللصوص
العروش	الأغلال	أزمنة العذاب	الأصفار	الطواغيت	المشوهون
دعاة الفن	المحارق	الجنود	المخنثون	ماسحو أحذية	المسوخ
السجون	المشانق	المستعمرين	الطفيلي	الملوك	العميان
اللاجئين	الإبطال	القوميون	الانتهازيون	خنافس الخزف	الخصيان
السلام	الخليفة	السلطان	المهرج	البوقات	المتحذلقون
الصلب	العمال	الظلم	العور	أشباه الرجال	الأرنب الجبان
الحرية	العدل	المساواة	الإذناب	النابحون	اللئيم

يبدو البياتي من خلال الجدول السابق ناقما على الأوضاع السياسية والاجتماعية، ساخطا على الظلم الاجتماعي شاهرا سيفه ضد الظلم يقول[1]:

سأدوس في قدمي

دعاة «الفن» والمتحذلقين

وعجائز الشعراء

والمتسولين

وأحطم الأشعار فوق رؤوسهم

فدم الحياة

يجري بأعراقي

وأنني لن أخون

قضية الإنسان، إنني لن أخون

فلتذهبي يا ربة الشعر الكذوب إلى الجحيم

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص235.

فأنا هنا أستلهم الأشعار من حبي العظيم

ويهاجم السياسي والمحترق الذي يمثل الثوري المرتد: [1]

باع المسيح دمه للملك الحمار

وانهزم الثوار

وغرق العالم بالأوحال

وسقطت أقنعة المهرجين وحول العار

الساسة المحترفون ينجرون خشب التابوت

وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت

منتظرا محروب

تطمرك الثلوج والنجوم والياقوت

فالهجاء السياسي للبياتي يفضح ويعري، حتى يصبح المهجو مكشوفا أمام العيان، وفي هذا يقول البياتي « يعتبر الاستخدام تطلعا وطموحا ثوريا نحو تغيير الواقع ودكه ونسفه، استطعت أن أجعل بعض الشعراء المعاصرين المزيفين الطواويس أضحوكة الصغار والكبار، وعريتهم من ريشهم الملون المصنوع»[2].

يقول الشاعر في قصيدة (سوق الوراقين) [3]:

صورة كانت لطاووس مخنث

تتحدث

عن زمان داعر، أصبح الحب فيه سلعة

وبضاعة

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص396، 397.

[2] عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، ص78.

[3] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص98.

في الحوانيت تباع

ولها في السوق دلال ونخاس وشاعر

ولم يكتف الشاعر بهذا بل هاجم حتى كتب التاريخ وما فيها من زيف، يقول في قصيدة (عن كتب التاريخ) [1]:

عاهرة كتب التاريخ

تدفن تحت الأنقاض:الشهداء القديسين

وتبقي أسماء شهود الزور

لذلك انفرد البياتي عن غيره من شعراء الحداثة بقاموس شتائم عصري، قاموس أوصاف للعور والخصيان والمخنثين والطواويس، وبالتالي فهو يختلف عن الهجاء في الشعر القديم، فالشاعر القديم يهجو الكريم بالبخل والشجاع بالجبان ولكن هجاء البياتي يسقط الأقنعة ويفضح الفساد المتفشي في المجتمع.

7-8- الحقل الصوفي:

يعتبر الخطاب الصوفي من مكونات الرؤية الشعرية لدى البياتي، حيث كان له حضور بارز من خلال اللغة الصوفية التي وظفها ومفرداتها، ولكن بصيغة مغايرة تتفق وتجربته الشعرية، والبياتي لا تهمه المرجعية الصوفية ولا أصحابها وسيرهم وإنما يهمه كيف يوظف هذه اللغة حسب رؤيته الشخصية لا كما كان يعتقد أعلام الصوفية، وفيما يلي نورد جدول يوضح أهم المفردات التي وظفها البياتي في خطابه الصوفي:

عذاب العاشق	الغزالة	حبة مسك سوداء	كاشف	المحراب
صاحب الجلالة	النور	الاندماج	السيد	الاحتراق
عمود النور	البرق	هيكل النور	المملوك	الحب
قصف الرعد	السحابة	ضراعة البكاء	الولي	الشوق

[1] الأعمال الشعرية الكاملة،مج1،ص32.

أنطق باسم الحب	القطب	العشاق الشهداء	تملكني	الصمت
شق الصدر	المريد	الحلول في ذات المعشوق	التبسم	الاتحاد
المعراج	الألواح	الحضرة	تستجلى	السكر
الحيرة	القرب	العذاب	الموت	الغربة
مدينة العشق	حاناتها	الشراب	الوسيط	الجبة
الوجد	الأسمال	بحت	الخمر	الساقي

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن البياتي كغيره من شعراء الحداثة نهل من الحقل الصوفي ووظف ألفاظ وإشارات صوفية تعضد آراءه وتغني تجربته الشعرية، والشيء الذي يجب أن نشير إليه أن تصوف البياتي جزء من رؤياه الشعرية وليس تبنيا للأفكار الصوفية وأعلامها، كأمثال "النفري" و"الحلاج" و"جلال الدين الرومي" و"ابن عربي" وغيرهم، وهو يصرح أي الشاعر في أحاديث مختلفة بقوله:« أنا لا أسعى إلى مملكة الله في العالم الآخر بل أسعى إلى مملكة الله والإنسان في هذه الدنيا»[1].

وبالتالي فإن البياتي يمثل المتصوف الثوري الفنان وهذا ما نلمسه في شعره، يقول في قصيدة (عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق)[2]، في المقطع الثاني:

كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريد

وصاحب الجلالة

(1) عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، ص124.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص493.

فالشاعر هنا يذكر المراتب التي يتبعها الصوفي للوصول إلى مكاشفة صاحب الجلالة والألفاظ الدالة عليها (السيد، العاشق، المملوك، البرق، السحابة، القطب، المريد، صاحب الجلالة)، وبالتالي يصل الشاعر إلى ذروة الارتقاء لكي يحصل الإهداء في المقطع الموالي:

أهدى إلي بعد أن كاشفني غزالة لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق.

فالصوفي (ابن عربي) وصل إلى مرحلة الإهداء حيث أهدت إليه الروح الإلهية غزالة وهي ثمرة هذه المكاشفة، ولكن الشاعر لا يقف عند معنى الغزالة في فكر (ابن عربي) ولكن يعطيها معنى جديد، فالغزالة هي الشعلة التي يبحث عنها الشاعر البياتي، هي حبه المنشود التي سينتشر نورها عبر أرجاء الأرض، وكما يرى إحسان عباس « أن تصوف البياتي إحساس باستمرار النفي وظمأ إلى الحب وارتياح إلى عالم الأشباح (عائشة) وحزن طول الكفاح دون أن يأتي بثمرة مرجوة»[1]، وما يؤكد هذا الكلام أن الغزالة التي أهديت إليه سرقها الأغراب وسلخوها وصنعوا منها وترا لِعود:

فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود

فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت

وصنعوا من جلدها ربابة ووترا لعود

وها أنا أشده فتورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب

وعاشقات بردى المسحور

والسيد المصلوب فوق السور

وهكذا يظهر التصوف الثوري للبياتي، فابن عربي غارق في العشق الإلهي، ويصبو إلى المراتب العليا السماوية، وأما شاعرنا فينشر حبه على سطح الأرض وتتجدد معاناته كلما استمر به النفي وتفانى في البحث عن حبه المفقود.

---

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص209 .

ويتجسد كذلك الثوري المتصوف في قصائد (قمر شيراز) وخاصة قصيدة (حب تحت المطر)[1]، التي تجسد العبودية التي تدل على أحلامه الثورية:

تحت عمود النور التقيا، ابتسما، وقفا وأشارا

لوميض البرق وقصف السحب الرعدية، كان يعتنقان

فالشاعر يصور كيف يلتقي الصوفي العاشق بمعشوقه تحت عمود النور (النور الرباني) في جو ماطر يكثر فيه قصف الرعود (المناجاة) وكيف يعتنقان، وبالتالي يحدث الحلول في ذات المعشوق، « وإذن فاللقاء تم في القلب، والتبسم كشف، والبرق تجل ذاتي، والسحاب معرفة غيبية، وقصف الرعد مناجاة، والعناق اتحاد، وعمود النور هو النور الرباني»[2]. ولكن الشاعر يغير هذا المفهوم ويسقطه على الوضع المعاصر، فالعبودية المقدسة تتحول إلى العبودية أو البحث عن (الأنثى) بوصفه خادما وعاشقا لها، وتغدو هذه الأنثى دالة على أحلامه الثورية والشعرية[3].

وهكذا فإن التصوف عند البياتي جاء للتعبير عن الثورة والتحرر الاجتماعي، ويعبر عن الواقع المعاصر ومعاناة الإنسان وتلك من ملامح التجديد في لغته الشعرية.

وفي نهاية دراستنا لمعظم الحقول الدلالية في الشعر الحداثي لعبد الوهاب البياتي يمكن القول إن معجمه الشعري ثري جدا ومتنوع وله خصوصية، كونه يلخص رؤية الشاعر ومواقفه.

فحقل الإنسان وظفه الشاعر لاستبطان مشاعر هذه الشخصيات في أعمق حالات وجودها، والتعبير عن المعاناة التي واجهها هؤلاء بإسقاطها على الوقت الراهن برؤيا جديدة.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص602.

(2) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص348.

(3) ينظر: محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص384.

ووظف كذلك مجموعة كبيرة من أسماء البلدان، كونه شاعرا جوالا، جاب بلدان كثيرة، واستخدمها كرمز للصراع بين رؤيا الشاعر والواقع، والبحث عن مدينة فاضلة.

كما كان موضوع الموت والحياة يؤرق الشاعر، ولكنه حسم هذا الأمر لرؤيته أن الموت من أجل الثورة ليس في الواقع سوى مدا إيجابيا لتحقيق التجدد.

أما حقل الحزن فقد كشف عن معاناة الشاعر، وعبر عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة والأمة العربية خاصة.

هذا وقد لجأ الشاعر إلى حقل الطبيعة بجمادها ونباتها وحيواناتها، فكانت متنفسا له يبوح لها بكل أسراره، وأصبحت صورة لحياته النفسية، فقد اتحد معها من خلال أنسنتها وتحقق الحضور الإنساني فيها.

أما حقل اللغة اليومية والسياسية، فقد عبر الشاعر من خلاله عن لغة البسطاء وأعطى قراءة أخرى للأمثال الشعبية أكثر وعيا مما سبق، كما جاء هذا الحقل غنيا بالسياسة وشعاراتها وهجائه للمتآمرين والانتهازيين وكشفهم أمام الناس وتعريتهم، فقد كان هجاء لاذعا وصل الشاعر من خلاله إلى مبتغاه.

والحقل الأخير كان الحقل الصوفي، حيث نهل الشاعر الألفاظ الصوفية ووظفها حسب رؤيته الشعرية، وأعطاها بعدا آخر يعبر عن الثورة والتحرر الاجتماعي.

وهكذا فقد ميز هذا المعجم الشعري اللغة الشعرية للبياتي وأعطى لكلماته إشراقات أخرى، تولدت عنها دلالات كثيرة عملت على إثراء لغته الشعرية فأصبحت له لغة خاصة، ولا نجد وصفا لهذه اللغة إلا وصف البياتي لها في قوله[1]:

وما كلماتي إلا صلوات

تصعد من بئر شقاء

وفم ينطق

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص630.

باسم جميع المغلوبين

وفي آخر هذا الفصل نخلص إلى أن اللغة الشعرية التي استخدمها البياتي هي لغة التجربة، لغة التفاعل الوجداني والعاطفي مع المتلقي، والذي ساهم في هذا جنوح البياتي إلى إثراء هذه اللغة، التي عبر عنها بتوظيف منظومة من الأفعال في صيغ بسيطة ومركبة إلى جانب مجموعة من الأسماء، وصولا إلى الجملة الشعرية التي تنوعت بين الخبر والإنشاء والبساطة التركيب والجمل ذات الوظائف النحوية، فتحليل أجزاء الجملة من خلال دراسة التقديم والتأخير يؤكد أن البياتي شاعر حداثي لا يراعي القوانين النحوية والتراكيب المألوفة في سياق الجملة وإنما يعتمد على تحطيم القاعدة بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب وخدمته لتجربته الشعرية هذا أدى إلى بروز الجملة الفوضوية من خلال توالي الجمل وأشباه الجمل.

كما انفتح شعر البياتي على عدة أساليب للتعبير يستخدمها لإثراء المناخ الإيحائي الدلالي كأسلوب القصيدة الموجزة والأسلوب القصصي وأسلوب الحوار والمسرحية الشعرية، كل هذا أدى إلى تطوير الهندسة البنائية للنص الشعري واتسم بالجدة والحداثة.

كما ظهر من خلال الحقول الدلالية تفرد البياتي بمعجم شعري خاص أصبح موردا للغته الشعرية، وهذا من خلال تنوع هذه الحقول (حقل الإنسان، حقل البلدان، حقل الطبيعة، حقل الموت والحياة، حقل الحزن، حقل اللغة اليومية والسياسية، الحقل الصوفي) حيث تفاعلت لغة التجربة مع هذه الحقول وأنتجت لغة حداثية راقية.

الفصل الثاني

حداثة الصورة الشعرية والرمز

1-في ماهية الصورة الشعرية وسماتها الحداثية

1-1-في ماهية الصورة الشعرية

يتوقف مفهوم الصورة الشعرية في القديم عند حدود الصور البلاغية كالتشبيه والمجاز، ولكنها في النقد الحديث تجاوزت هذا المفهوم وأصبحت تشكل اللغة الشعرية التي تكون « مشحونة بالتصوير، بدءا من أبسط أنواع المجاز وصعدا إلى المنظومات الأسطورية الشاملة العامة»[1].

إن الصورة الشعرية ليست وليدة الصدفة، إنما نابعة من جهد كبير يمارسه الشاعر الفنان عن طريق اللغة وفق انتقائية دقيقة، لأنها نابعة من تجربة شعرية محسوسة، وهذا ما ذهب إليه الشاعر الأمريكي أزراباوند في تعريفه للصورة الشعرية حين قال عنها أنها « تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن»[2].

والجدير بالذكر أن الصورة الشعرية كلما غرقت في الغموض الفني الموحي كانت أقرب لروح الشعر وأصابت مفهوم الشعرية وهذا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل في حديثه عن شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد أنه « دليل على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصيلة»[3]، ولا تبتعد " راوية يحياوي" عن هذه النظرة وترى أن الصورة الشعرية مليئة بالتعقيد والتناقضات وأنها:« تركيب معقد ومسرح للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية في بوتقة التجربة الكلية التي تمتد في كل جانب وتنفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع»[4].

---

(1) ريني ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ص28.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 134 .

(3) المرجع نفسه، ص188.

(4) راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2008، ص 119.

وهذا الوصف يعني أن الصورة الشعرية الحداثية تحرر اللغة من العلاقات العقلية بين مفرداتها، وتولد علاقات جديدة تحدث الدهشة، وتخلق فنا جديدا متحدا ومنسجما، وعليه فإن القيمة الكبرى للصورة الشعرية تكمن في تنظيم التجربة الإنسانية للكشف عن المعنى الأعمق للوجود والحياة، وهذا ما سعى إليه البياتي كشاعر حداثي، حيث ارتبطت صوره الشعرية بموقفه من الوجود، واعتمد في ذلك على ثقافته الخاصة، لذلك فضل عالم الأساطير والرمز الغني بالانفعالات والأحاسيس.

1-2-سمات الصورة الشعرية الحداثية :

1- 2-1- صورة التكثيف والغموض:

لقد أصبحت ظاهرة الغموض سمة من سمات الشعر الحداثي، وذلك من خلال تكثيف الصور والرموز، ولم يعد النص الحداثي أحادي الدلالة، وإنما أضحى فضاء لدلالات متعددة « تتداخل فيها ثقافات مختلفة دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص نسيج لألف بؤرة من بؤر الثقافة»[1]، ومعنى هذا أن النص الحداثي مفتوح على عدة تأويلات ومقاربات يعنى بها المتلقي، حسب درجة ثقافته.

كما أن النص الحداثي نص إبداعي تجاوز النظرة العقلية في نسج علاقات الأشياء بعضها ببعض إلى اللامعقول والخيالي؛ لأن« الاختراع خيال، ومنطق الخيال غير منطق الواقع»[2]، ومن هنا نستطيع القول أن الغموض مرتبط بخيال الشاعر المبدع، وعلى هذا الأساس فرق عز الدين إسماعيل بين الإبهام والغموض إذ يرى أن الإبهام صفة نحوية بصفة أساسية، أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، في حين أن الغموض صفة خيالية[3] تتعلق بالمبدع /الشاعر الذي يبدع صوره الشعرية، ويخترع كلماته، ويتحكم في ألفاظه ويوسع من نطاق دلالتها.

---

(1) عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 160.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 192.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 189.

ومما لاشك فيه أن العبء ثقيل على المتلقي كي يفهم الشعر الحداثي وبخاصة شعر البياتي، الذي يحتاج فيه القارئ إلى التزود بموروث ثقافي كبير وزاد معرفي لا بأس به، هذا الموروث الثقافي هو الإطار المرجعي لمجموعة كبيرة من قصائد البياتي خاصة منذ ديوانه (النار والكلمات)، حيث أصبح الغموض والعتامة الأسلوبية بادية على هذا الإنتاج.

ويرجع البياتي هذا الغموض إلى ثقافة الجمهور، حيث كلما زادت ثقافة المتلقي زال الغموض وكلما نقصت ثقافة المتلقي زاد الغموض، وفي هذا الشأن يقول البياتي: « المتلقي يجب أن يكون روحيا وعقليا مهيأ لالتقاط التجربة الشعرية. أما إذا كانت هناك هوة واسعة ثقافيا وحضاريا بين الشاعر والمتلقي فحتما تنعدم الصلة بين الجانبين وهنا المأساة»[1].

والبياتي بهذا الرأي يقصى مجموعة كبيرة من الاقتراب من شعره، ويخاطب النخبة المثقفة لكي تتدبر شعره وتفهمه، وبهذا يصبح شعره الذي يتسم بالغموض حكرا على ذوي الثقافات العالية وأصحاب الاختصاص، والسؤال المطروح هنا: ما هي ألوان الغموض في الشعر الحداثي للبياتي؟ للإجابة عن هذا السؤال نورد النماذج الآتية ونعلق عليها.

ففي قصيدته التي تتحدث عن الزعيم الوطني الجزائري العربي بن مهيدي والموسومة بـ:(الموت في الظهيرة) يقدم لنا الشعر لمحات سريعة، خاطفة، وينتقل من صورة إلى أخرى تاركا المتلقي يغرق في بحر من التأويل، يقول الشاعر:[2]

قَمَرٌ أَسْوَدُ فِي نَافِذَةِ الْسِّجْنِ، ولَيْل
و حمَاماتٌ وقُرْآنٌ وطِفْل
أَخْضَرَ الْعَيْنَيْنِ يَتْلُو
سُورَةَ النَّصْرِ، وفُلّ
مِنْ حُقُولِ الْنُّورِ، مِن أُفُقٍ جَدِيد

---

(1) خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص162.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص172.

قَطَفَتْهُ يَدُ قِدِّيسٍ شَهِيد

يَدُ قْدِّيْسٍ وثَائِر

وَلَدَتْهُ فِي لَيَالِي بَعْثِهَا شَمْسُ الجَزَائِر.

يقف المتلقي مندهشا أمام هذه الصور الخاطفة المشوشة، التي تتلاحق ويزداد معها الغموض، ويظل القارئ يبحث عن علاقة كل صورة بأختها (قمر أسود، نافذة السجن، ليل، حمامات، قرآن، طفل، أخضر العينين، يتلو سورة النصر، فل، حقول النور، أفق جديد، قديس، شهيد، ثائر، ليالي، شمس الجزائر).

فأول صورة تصدم المتلقي (قمر أسود) وتجعله يجتهد في تأويل هذا اللون المنسوب للقمر، أهو موت الثوار، أم خيبة الأمل، أم بشاعة الاستعمار، أم الخيانة، كل هذه تأويلات ينفتح عليها النص الحداثي، ولو عكسنا هذه الصورة على واقع الثورة الجزائرية نجد تناقضا مع المنظور الإيديولوجي للثورة، ولكن الشاعر الحداثي أبى إلا أن يجمع هذه الصور في صراع منذ البداية (قمر أسود) لتتفجر بعد هذه الصورة الدلالات والرموز « بفضل تراكبها وتعقدها وتناقض عناصرها الظاهرة»[1] باثة مجموعة من الإشارات اللامعة في فضاء القصيدة، التي تحركها وحدة عاطفية تعد قوام هذه القصيدة التي لم تعد تساير العقل ومنطقه، وإنما يجب تقبلها كما هي، لأنها تعبر عن لحظة شعورية واحدة لا يمكن تجزئتها.

وفي تجربة شعورية جديدة يطل علينا البياتي بمجموعة من الصور والأفكار والأوضاع في شكل مركز لا يكاد القارئ يفهم شيئا، وذلك في قصيدة (الموت في القنديل)[2]:

صَيْحَاتُكِ كَانَتْ فَأْسَ الْحَطَّابِ الْمُوغِلِ فِي غَابَاتِ اللُّغَةِ العَذْرَاءِ

وَكَانَتْ مَلِكًا أُسْطُورِيًا يَحْكُمُ فِي مَمْلَكَةِ الْعَقْلِ الْبَاطِنِ والْأَصْقَاعِ

الْوَثَنِيَّةِ حَيْثُ الْمُوسِيقَى والسِّحْرُ الأَسْوَدُ والجِنْسُ، وحَيْثُ

الثَّوْرَةُ والْمَوْتُ

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 172.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 590.

فبداية هذا المقطع تحشد مجموعة من الجمل التي تحمل أفكارا وأوضاعا تضفي غموضا (فأس الحطاب، غابات اللغة العذراء، ملكا أسطوريا، مملكة العقل، الأصقاع الوثنية....)، وكاف الخطاب في (صيحاتك) ماذا يخاطب بها البياتي ؟ الجواب هنا لا يكمن في الكلمات بمفردها أو الجمل بمفردها وإنما يجب أن ننظر إليها في شمولها لتقع ضمن دائرة التواصل، فالبياتي في المقطع الرابع يقول:[1]

صَيْحَاتُكِ كَانَتْ صَيْحَاتِي

فَلِمَاذَا نَتَبَارَى في هَذَا المِضْمَارِ؟

فَسِبَاقُ البَشَرِ الفَانِينَ، هُنَا أَتْعَبَنِي

وَصِرَاعُ الأَقْدَارِ

فهذا المخاطب صيحاته هي صيحات البياتي، وما صيحات البياتي إلا شعره الذي لا يملك غيره، وهو الذي كان كفأس الحطاب الموغل في غابات اللغة العذراء، وعليه فالأمر انجلى بعد هذا الغموض الناتج عن نص بياتي يعتمد مرجعيات خارجية في تكوينه، ويعبر عن ذاكرة الشاعر التي تزدحم فيها الأفكار والرؤى.

وينجلي الأمر أكثر في المقطع السابع يقول الشاعر:[2]

وَطَنِي الْمَنْفَى

مَنْفَايَ الْكَلِمَاتُ

ثُمَّ يواصل في المقطع الثامن :[3]

صَارَ وُجُودِي شَكْلاً

والْشَّكْلُ وجُودًا فِي الْلُّغَةِ الْعَذْرَاء

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 591.

(2) المصدر نفسه، ص 591.

(3) المصدر نفسه، ص 591.

ويختم الشاعر هذه القصيدة بقوله:[1]

تِذْكَارَاتُ طُفُولَةِ حُبِّي

كُتُبِي، مَوْتِي

فَسَيَبْقَى صَوْتِي

قِنْدِيلاً فِي بَابِ الله.

إن الشاعر يحس نفسه محاصرا في هذا العالم، لذلك يحاور اللغة ويخاطب الشعر الذي بوجوده يوجد الشاعر وربما يحس القارئ بتبعثر أجزاء الصورة، والتعبير الخاطف السريع المقطوع قبل تمامه، والمفاجأة في بداية المقطع، لكن هذا ينجلي بتجميع أجزاء الصورة، فالبياتي من خلال تعامله مع اللغة ومحاورته للشعر وإحساسه بالحصار في هذا العالم، إنما يهتم بالإنسان وعلاقته بالعالم، ومعاناته في وجوده هذا، وتبقى طريقة التعبير وأشكاله محصورة في قدرة الشاعر على خلق صورة شعرية معبرة موحية لأن الأشكال التعبيرية المختلفة تعطي معان مختلفة.

كما يطل علينا البياتي بصور خاطفة وسريعة وكأننا أمام مصور يأخذ صورة فوتوغرافية في ثوان، هذه الصور يكتنفها بعض الغموض وتحتاج إلى روية وتأمل ليتم تأويلها وفهمها، ومثال ذلك قصيدة (الرجل المجهول):[2]

رَجُلٌ مِنْ بَيْنِ غُبَارِ السَّنَوَات

طَرَقَ البَابَ

حَيَّانِي، قُلْتُ لَهُ « أَهْلاً!»

لَكِنَّ الرَّجُلَ المَجْهُولَ، قُبَالَةَ بَابِي، مَاتَ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 592.

[2] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 68.

فهذا الرجل ظهر واختفى في ثوان، وكأنه البرق يومض في السماء ثم يختفي، هذه المفاجأة تشبه القطع ومواصلة الأفلام (الفلاش)، وهذا ما أراده الشاعر، رجل لا يعرفه، وقف أمام بابه حياه، فرد الشاعر التحية ثم مات الرجل .

إن هذا الموت ليس بالضرورة موت بيولوجي إنه موت رمزي عبر عنه البياتي بهذه اللمحة الخاطفة، إنها لحظة لا يمكن الإمساك بها، إنها القصيدة التي تتعدد وجوهها وتتعدد دلالاتها لدى كل قراءة، هي لحظة بين الشروق والغروب، بين الحياة والموت، وبهذا يكون الرجل المجهول يشير إلى دلالة متعددة تنفتح على إبداعات الشاعر المشرقة، ومعاني أمله المنتظر في تجسده وموته.

وكثيرا ما نجد البياتي يستخدم تراكيب « ذات عتامة مرجعية تسببها المجاورة المكانية غير المألوفة للألفاظ والتراكيب اللغوية المعقدة »[1]، كما يستخدم كذلك الألفاظ الصوفية التي يصعب على المتلقي العادي أن يعيش هذه التجربة الشعرية.

ففي قصيدة (المعبودة) يوظف الشاعر بعض عبارات المتصوفة وذلك في قوله:[2]

حَتْمِي أَمْرِي الْحَرْفُ

قَدَرِي، نَارِي الْحَرْفُ

وَطَنِي، مَنْفَاي الْحَرْفُ

نَظَرِي فْي قَلْبِكِ، نُورِي الحَرْفُ

فَلْتَقْتَبِس الحَرْف، كَمَا تَقْتَبِسْ النَّارَ مِنَ النَّار

أَنْتِ السَّيدُ والْمَوْلَى

وأَنَا بِكِ أَوْلَى

فَإِذَا أَرْسَلْتُكِ تَنْظُر فِي أَمْرِ الحَرْف

فَلْتُخْرِجْ أَلِفًا مِن بَاء

---

(1) خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص 162.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 549.

بَاء من بَاء

أَلِفا من أَلِف

مَوْلاَتِي خَامَرَهَا الخَوْفُ

فَإِذَا جَاءَ الْلَّيْلُ

فَلْتَفْتَح أَبْوابَ الْقَلْب

ولْتُطْلِق عَبْدِكِ منْ أَسْرِ الحَرْف

فَأَنَا خَادِمُ مَوْلاَتِي

عَاشِقُهَا

تَابِعُهَا

فِي الْوَطَنِ– الْمَنْفَى

يرخي الغموض على هذا المقطع سدوله، ويستحضر في الأذهان رمزية الأحرف عند المتصوفة، وهذا التصوير الغامض مبني على تكرار أقوال لـ"النّفري" ولكن البياتي ينقلها إلى سياق مخالف، من القول الإلهي عند "النفري" إلى الذات التي تمتلك الإبداع وفعل الكتابة والبحث عن الحرف [1].

وعلى هذا يحول البياتي الدلالة من العبودية للإله إلى الجري وراء المعشوقة (الأنثى) التي تعبر عن أحلام الشاعر في سبيل انتصار الثورة .

1-2-2-الصورة الرؤيوية التنبؤية:

إن الشعر الحداثي للبياتي يقدم رؤيا ونظرة شاملة للحياة، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، لأنه شعر «واكب الحياة العربية المعاصرة بكل همومها»[2]، بل واكب حتى الحياة الغربية بحكم نفي الشاعر مدة طويلة، حيث تنقل بين مختلف العواصم الغربية واكتسب صداقات كثيرة من شعراء ومفكرين وفنانين عالميين، كل هذا صقل مواهبه الشعرية

---

(1) ينظر: محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 384.

(2) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص19.

وبرز في النقد الحديث كشاعر رؤيوي، وقد عدّه صلاح فضل « شاعر الرؤيا بامتياز »[1]؛ لأن شعره يقدم نظرة شاملة وموقف من الحياة يشمل الماضي والحاضر ويتطلع إلى المستقبل عن طريق الكشف والتنبؤ.

لقد أضحت اللغة الشعرية لدى البياتي تتجاوز الواقع لعدم اقتناعها به، وتغوص في باطن الأشياء لتكشف عوالم أخرى كانت خفية، هذه الرؤيا الشعرية الجديدة تتسم بالتنبؤ والتطلع إلى المستقبل، وبالتالي فهي رؤيا استشرافية، وفي هذا الصدد يقول عبد الوهاب البياتي وهو يوضح هذه الرؤيا بأنها منتوج « الفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة، وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ، والتفاعل مع أحداث العصر »[2].

إن البياتي يسعى إلى تحقيق الأفضل والمزيد من الواقعية بواسطة النضال الإنساني، ويصور الواقع المعاصر الموضوعي بتركيزه على إنسان المستقبل وذلك في مقطوعته (أمل) إذ يقول[3]:

إني لأومن في غد الإنسان، في نهر الحياة

فلسوف يكتسح التفاهات الصغيرة والسدود

ولسوف ينتصر الغداة

إنسان عالمنا الجديد

على المذابح والخرائب والوباء...

إني لأومن، أيها الموت العنيد

بالفكر يعمر أرضنا الذهبية الخضراء بالفكر الجديد.

هذه الرؤيا الاستشرافية التي ينطلق فيها الشاعر من الواقع المعيش، يؤكد بها الفكر الجديد الذي سيغير لا محالة الأوضاع الراهنة، فهو يتحدى الموت (أيها الموت العنيد)، لأنه

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص160.

(2) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص36.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص154.

يؤمن بالفكر الجديد، وهذا يؤكد صدق التجربة الشعرية لدى البياتي الذي « ينظر باستخفاف وازدراء لكثير من التجارب الشعرية الزائفة المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار، لأن أغلب هذه التجارب قائمة على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع»[1].

إن هذه النظرة الواقعية يؤكدها البياتي في مناسبات عديدة، ويشيد بالفقراء والكادحين وأصحاب الثورات لأنهم قادرين على تغيير الواقع لتحقيق مستقبل أفضل، وهذا ما يؤكده في مقطوعة (سبارتاكوس)[2]:

لا بد من روما، وإن طال العذاب

يا أيها الشرفاء، يا فقراء شعبي الطيبين

الكادحين، المبدعين

يا صانعي الثورات والتاريخ.

لقد سخّر البياتي شعره للدفاع عن القضايا العادلة ونصرة الطبقات الكادحة، ويناصر نضال الجماهير التي تستطيع أن تغير الواقع على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وعليه تكونت لدى الشاعر نظرة تفاؤلية للمستقبل وبدا ملتزما بحتمية الانتصار، وهذا ما يؤكده في قصيدة (العاصفة):[3]

لن تقتلوني أيها الأوغاد

لن تحرموني

من ضياء الشمس

والإنشاد

لن تنصبوا الأعواد

للحب، للشاعر، للأوراد

---

(1) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص36.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص155.

(3) المصدر نفسه، مج1، ص225.

لن تستبيحوا قصر أحلامي

ولن تخوفوا الأطفال بالأصفاد

لن تسرقوا خزائن الفن

ولن تستبعدوا بغداد

لن تجدوا يا أيها الفاشست

في انتظاركم

إلا طبول الموت والرماد

مدينتي تفتح للشمس ذراعيها

فعودوا !

أيها الأوغاد.

هذه القصيدة علامة واضحة على تجذر الرؤيا المستقبلية لدى البياتي، وإيمانه الشديد بالواقع الموضوعي المعاصر، ومن خلال هذه الرؤيا فالأمر محسوم لدى الشاعر، والتحرر والانتصار حتما سيتحققان.

وكثيرا ما يستعمل البياتي صورا رؤيوية تنبؤية تتقدمها الأفعال (أرى)، (رأيت)، (أحلم)، (حلمت)، ففي قصيدة (الببغاوات التي تقول نعم) يقدم الشاعر رؤاه لصنف من الناس، هؤلاء هم أذناب السلطة على مر العصور وإلى يومنا هذا يقول[1]:

بياذق مقطوعة اللسان

تدرج في الأكفان

رأيتها في ليل منفاي

وفي مقابر الدخان

تهرف كالقوادة العجوز في مزابل النسيان...

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص206.

رأيتها في عربات النفي...

الببغاوات، نعم، يا سيدي

في قفص الدخان

حطت وطارت ثم حطت تقرع القضبان

ويختم الشاعر القصيدة بهذه النبوءة: [1]

حلم المماليك انتهى وتمت الرواية

فليحفروا قبورهم، وليسدل الستار فوق لعبة النهاية

وهكذا استطاع الشاعر تصوير هذا النوع من الناس وفقا لرؤيته، تصويرا يعكس الواقع المعيش، فهم موجودون في كل زمان ومكان ولكن نهايتهم حتما ستكون في القبور سيحفرونها بأنفسهم.

وتأتي قصيدة (موت المتنبي) ليصور فيها الشاعر فساد الحضارات وإدانته للانحطاط الذي وصلت إليه، خاصة في المقطع التاسع الذي يقول فيه: [2]

أرى بعين الغيب يا حضارة السقوط والضياع

حوافر الخيول والضباع

تأكل هذي الجيف اللعينة

تكتسح المدينة

تبيد نسل العار والهزيمة

وصانعي الجريمة

أرى على قبابك الغربان...

أرى الخفافيش على نوافذ البيوت والحيطان...

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص207.

(2) المصدر نفسه، ص328.

تعبث في خزائن الخليفة السكران.

أرى على أبوابك الطوفان

يكتسح الساسة والتجار.

أرى خيول النار

تدمر الأبراج والأسوار.

هذا المقطع يقدمه الفعل (أرى) الذي يتكرر خمس مرات، ويصور رؤيا البياتي وتنبؤه بسقوط الحضارة، التي تقوم على مدن زائفة يعمها الفساد، والجدير بالذكر هنا أن موضوع المدينة يعد تعبيرا عن رؤيا استشرافية تكشف عن ذاتها بتصور لنيسابور المدينة الفاضلة، لذلك يسعى الشاعر لكشف عيوب المدينة والتطلع لما هو أفضل.

وفي هذا السياق يقول في قصيدة (المدينة): «هذه هي المدينة في رؤيا البياتي، وغالبا ما تختزل هذه المدينة جميع المدن العربية، تزدحم باللصوص، والسجون، المداخن، المشانق، مدينة حزينة، مدينة الطفولة اليتيمة».[1]

إن رؤيا البياتي رؤيا مستقبلية ولكنها لا تعتمد على الخيال وإنما تنطلق من الواقع المعيش، وهذا ما يميز رؤيا البياتي عن غيره من شعراء الحداثة، ويختم قصيدته بنظرة تبدو متفائلة لقناعته بأن «الخير والطيبة والصفاء هي سمات متأصلة في الطبيعة الأساسية للمدينة...والانتصار النهائي يمحق ويتجاوز أي هزيمة»[2]، وهكذا تتحمل المدينة كل هذه الأعباء وتصمد في وجه كل قوى الشر وتبتسم في آخر المطاف، هذا ما نراه في نهاية القصيدة[3]:

وعندما غطى المساء عريها

وخيم الصمت على بيوتها العمياء

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص405.

(2) خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص152.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص153.

تأوهت

وابتسمت رغم شحوب الداء

وأشرقت عيونها السوداء بالطيبة والصفاء

والبياتي من خلال هذه الرؤيا للمدينة يسعى للوصول إلى المدينة الفاضلة، "نيسابور جديدة" يحلم في اكتشافها والوصول إليها وفي هذا «تشترك الرؤيا مع الحلم في أنهما يسعيان إلى واقع مثالي أو مدينة فاضلة مغايرة لما هو كائن»[1].

لذلك نرى الشاعر يكثر من استعمال الفعل أحلم أو حلمت في تصوير هذه الرؤيا، وها هو في قصيدة (تحولات نيتوكريس في كتاب الموتى) يشرك الرؤيا مع الحلم في صورة شعرية حداثية حيث يقول في المقطع الثامن[2]:

محموما أنام وأنا أحلم في تدمير هذا العالم القديم

في إحراق هذا الوثن الصامت

في الفرار والرحيل من جحيم هذا الأسر نحو مدن الله

وفي الحلول والثورة.

ينطلق البياتي في رؤياه وحلمه من الواقع حيث يشعر بأنه محاصر، بالغربة، والنفي، ووضعية العالم العربي المزرية، ومأساة الفقراء في أنحاء العالم، لذلك يريد أن يبتعد عن كل هذا، ويفر ويرحل إلى مدن الله، ولكن تغيير هذا الواقع وقوده هو الثورة التي ترتبط بالرؤيا عند البياتي.

هذه الثورة التي يؤمن بها الشاعر يتنبأ بانتصارها دائما في شعره فهي التي تقهر الموت لأنها ولادة جديدة، وهذا ما تنطق به هذه الصورة الشعرية الحداثية التي تحمل نبوءة انتصار الثورة وتجسد رؤيا البياتي المستقبلية وذلك في قصيدة (عن الموت والثورة)[3]:

---

(1) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص168.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص531.

(3) المصدر نفسه، مج2، ص444.

أيتها النبوءة المخبوءة

تحت جناح هذه الحمامة

محتومة تظهر في السماء

علاقة الثورة فوق السم والشرور

فهي عبور من خلال الموت

وصيحة عبر جدار الصوت.

إن هذه الثورة في رؤيا البياتي هي التي ستحمي المدينة الفاضلة نيسابور جديدة، بغداد جديدة هذه الأخيرة التي تنبأ لها البياتي منذ 1968م بسقوطها واحتلالها وذلك في قصيدة (الموت في غرناطة) من ديوان (الموت في الحياة) يقول الشاعر[1]:

أرض تدور في الفراغ ودم يراق

ويحيا على العراق

تحت سماء صيفه الحمراء

من قبل ألف سنة يرتفع البكاء

حزنا على شهيد كربلاء

ولم يزل على الفرات دمه المراق

يصبغ وجه الماء والنخيل في المساء

إن هذه النبوءة الحديثة والرؤيا الاستشرافية للبياتي لم تكن الأولى ولا الأخيرة، لذلك كان خوفه كبيرا على بغداد والمدن العربية، وها هو في ديوانه الأخير (نصوص شرقية) 1999 يحمل النبوءة نفسها، وبأن مغول العصر الحديث قادمون ليحتلوا بغداد من جديد، يقول[2]:

قالت: المغول قادمون

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص431.

(2) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص57.

قلت: نعم

فلقد رأيتهم قبل سنوات بعيدة

يقتحمون أسوار المدينة

وها أنا

أراهم الآن

يقتحمون أسوار بغداد من جديد

وقد تحققت نبوءة البياتي لأن رؤيته تنطلق من الواقع، تنظر إلى التاريخ وتسقطه على الحاضر والمستقبل، للجماعة، وتطرح الأسئلة، وتبتكر الرموز، تستشرف المستقبل[1].

وعلى الرغم من هذا فإن الشاعر يحمل رؤيا تفاؤلية لأن البذور موجودة وربما تنمو قريبا وهذا ما نلمحه في قصيدته (الرؤيا الثالثة) حيث يقول[2]:

أرى بعين الغيب نيسابور

تحوم حول رأسها النسور

يسلخ جلدها وتشوى حية في النار

أرى الثعابين على الأسوار

أرى البذور فتحت عيونها في باطن الأرض

وشقت دربها للنور والهواء.

فمهما عانت هذه المدن فستنهض من جديد، والأمل دائما موجود، وستعود بغداد حبيبة الشاعر إلى سابق عهدها وتصبح كما صورها الشاعر في قصيدة (قمر الطفولة) [3]:

إني أرى عبر المذابح والخراب

قاع البحيرة والسنابل والربيع على الهضاب

---

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1979، ص18.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص382.

[3] المصدر نفسه، مج2، ص415.

وأرى الذئاب على طريق الشمس تفترس الذئاب

وأرى قناديل الشباب

وأراك يا بغداد شامخة القباب

وأراك يا قمر الطفولة مشرقا في كل باب

إن هذا المقطع ينبع بالرؤيا انطلاقا من الفعل (أرى) الذي يتقدم كل أسطر هذا المقطع ويهيمن عليه دلاليا، ويصبح هذا الشعر أكثر رؤيوية وتنبؤية تجسد الواقع وتستشرف المستقبل، وبهذا فقد سخر البياتي لغته لخدمة رؤياه وتفجير طاقاتها الإبداعية في صورة حداثية، فسلاحه الشعر وما أدراك ما الشعر، هذا الشعر الذي يتحدى كل شيء، إنه عاصفة تجتاج هذا الكوكب وفق رؤيا البياتي الذي يقول[1]:

أرى عاصفة شعرية تجتاح هذا الكوكب الموغل

بالإرهاب والعنف

أرى الشاعر في صيحته يحرث أرض الحلم

مسافرا في النار والأقوال

في عرس نهار الحب

منقضا على فريستي: القصيدة – المرأة.

كالمنجم – الساحر في مدينة العشق.

لقد وضع البياتي للشاعر رسالة تحارب الإرهاب والعنف، وتسافر في النار لا تخشى أن تحرقها، وتنقض على القصيدة تفترسها لتقول وتبوح بكل أسرارها، وتتفجر فيها ينابيع الرؤيا كما تفجرت في شعر البياتي، « وعلى وفق هذه المقاربة، تكون حداثة اللغة والصورة عند البياتي، هي حداثة الكشف والبحث والبعث للنموذج الفكري، من خلال اللغة التي تساير الرؤيا»[2]:

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص577.

[2] جودي فارس البطاينة، عناصر الأداء الشعري في ديوان قمر شيراز للشاعر عبد الوهاب البياتي.
http://rooad.net/print.php?id=399

إن البياتي عانى النفي والغربة، وتجول كثيرا عبر أنحاء العالم وناصر الثورات العالمية التي تسعى إلى إسعاد الفقراء، لذلك كان نصيرا لهم في شعره وفي نفسه، لأن كل ما يريد قوله والتعبير عنه نجده في قصائده لذلك فقد نصب نفسه ملكا للرؤيا وأعلنه شعريا[(1)]:

حبي أكبر مني

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبوني ملكا للرؤيا

وإماما للغربة والمنفي.

1-2-3- صور التضاد: (الجمع بين المتناقصات):

إن ما يميز اللغة الشعرية ثراؤها بالكلمات ذات الدلالات المتنوعة، هذه الكلمات يستخدمها المبدع استخداما خاصا فيضفي عليها رونقا وجمالا وبالتالي تتسم بالشعرية.

وهذه الكلمات تحكمها علاقات تتفجر من خلالها لتبوح بمختلف الدلالات، ومن بين هذه العلاقات التضاد، التي « يتحول النص بموجبها إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكل ما يوحي بحركة الجدل في الواقع»[(2)].

وتعتبر هذه الظاهرة من أهم الظواهر في القصيدة الحداثية حيث ترتكز عليها، وتجعل من الكلمات تتوالد وتتفجر لتبدع صورا جديدة، وتمنح الملتقى بعدا خياليا يشع في ذهنه، هذا البعد نجده بقوة في الشعر الحداثي للبياتي حيث استطاع جمع ما لا يجتمع في ثنائيات ضدية، نحس من خلالها باللامعقول، ومن أمثلة ذلك ما نجد في (قصائد إلى يافا) التي بناها الشاعر على التضاد، يقول في المقطع الأول[(3)]:

(يافا) يسوعك في القيود

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص535.

(2) محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص37.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص140.

عار، تمزقه الخناجر، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي

وخفاش يطير

يا وردة حمراء، يا مطر الربيع

قالوا وفي عينيك يحتضر النهار

وتجف رغم تعاسة القلب، الدموع

يقوم هذا المقطع على مفارقة يجسدها الصراع بين الوجود والعدم، نكون أو لا نكون، فيافا تناضل من أجل الحياة والبقاء لكنها مدينة محاصرة، مستعمرة، لذلك ظهرت مجموعة من الأضداد والمتناقضات تجسد هذا الصراع:

القيود # يسوع

تبكي # يطير

يحتضر النهار # مطر الربيع

تعاسة القلب # تجف الدموع

هذه المجموعات الضدية تشكل مجتمعة في هذا السياق رؤيا مفارقة تمثل الواقع المحسوس الأليم ليافا (القيود، تبكي، يحتضر النهار، تعاسة القلب) وهذا هو الطرف السالب، فيما يمثل الواقع المأمول الطرف الموجب، الذي يرغب في تحقيقه من قبل ذات الشاعر (الأنا)، وهذا الصراع الذي جسده الشاعر إنما جسده باللغة التي تعبر عن الواقع والخيال الماضي، الحاضر، المستقبل.

كما نجد البياتي أيضا يهندس نصا يعتمد اعتمادا كليا على إيراد النقيض، أي الإتيان بالأضداد، وهذا النص هو: (عن الميلاد والموت) من قصيدة (كلمات إلى الحجر)، يقول البياتي:[1]

عندما تسقط في الوحل صبية

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص462.

عندما تنغرس السكين في لحم الضحية

عندما تسعى عصا الساحر حية

ستعودين مع الشمس خيوطا ذهبية

ومع الريح التي تعوي على شطآن ليل الأبدية

غنوة أندلسية

ستعودين مع الميلاد والموت نبية

تشعلين النار في هذي السهوب الحجرية

تبعثين النورس الميت في صمت البحار الأسيوية

والينابيع الخفية

تمنحين الضفدع النائم في الطين جناحين، تجوبين البرية

كغزال شارد تجري كلاب الصيد في أعقابه يدركه ليل المنية

ستعودين إلي

لتقودي في أعاصير الرماد

والدياميس، شراع السندباد

ستعودين مع الطوفان للفلك حمامة

تحملين غصن زيتون من الأرض علامة

وعلى قبر المحبين غمامة

ستظلين إلى يوم القيامة

تمطرين وتموتين ندامة

ستعودين بلا جارية، هاربة من أسر هارون الرشيد

ومع الميلاد والموت شرارات شموس من جليد

ستعودين إلى الأرض التي تخضر عودا بعد عود

لتضييء الحجر الساقط في بئر الوجود

لتموتي من جديد

لتعودي عشبة صفراء في حقل ورود

عندليبا في الجليد

ستعودين ولكن لن تعودي.

يهيمن التضاد على هذا النص البياتي، الذي يتلاءم والسياق الشعري، هذا السياق « يتأسس على رؤيا مفارقة تختزلها بنية العتبة في الصراع الوجودي القائم بين الميلاد والموت»[(1)]، هذا ما أدى إلى ظهور السلسلة الضدية الآتية:

الوحل # صبية

السكين # الضحية

عصا # حية

الريح تعوي# غنوة أندلسية

الموت # الميلاد

الميت # تبعثين

كلاب الصيد # غزال شارد

تموتين # تمطرين

الجليد # شرارات شموس

لتضييء # الدياميس

ليل المنية # ليل الأبدية

تخضر عودا # عشبة صفراء

لن تعودي # ستعودين

---

(1) محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص153.

الرماد # النار

عشبة صفراء # حقل ورود

الساحر# نبية

الضفدع النائم # حمامة

هاربة # أسر

يدركه # تجري

قبر المحبين # غمامة.

هذه الثنائيات تتماشى والسياق الشعري، وهي ناتجة عن الانفعالات الشعرية التي تغذي التجربة الشعرية، فالشاعر في صراع مع الواقع، هذا الصراع ينصهر في بوتقة الميلاد والموت، طرف موجب وطرف سالب، وكل هذا يحققه الشاعر باللغة، فاللغة أداة لكشف الانفعالات، وتعميق الإحساس بالواقع عبر الحس الجمالي الذي يتمتع به الشاعر.

ويمكن القول إن دورة الحياة والموت لدى البياتي مفتاح مهم من مفاتيح شعره، وهو يعبر في هذا النص عن « الموت والحياة، وقدرته على كشف الواقع هي سبب اهتمامه بالموت، وإن اهتمامه بالحياة مصدره إيمانه بالثورة، والصراع بين الحياة والموت، وإنه من كل هذا تفجرت صورة الأمل واليأس وصور القلق والانتظار»[1].

كما وظف البياتي التضاد في قصيدة (إلى جواد سليم) وبالذات في المقطع الثالث، إذ يقول[2]:

الموت في الميلاد

والخريف في الربيع

والماء في السراب

---

[1] إلياس مستاري، البنيات الأسلوبية في ديوان الموت والحياة لعبد الوهاب البياتي، مذكرة ماجستير، جامعة بسكرة، 2010/2009، ص161.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة ،مج1، ص292.

والبذور في الصقيع.

كما نلاحظ أن هذا المقطع قائم على الثنائيات الضدية التي تشتت من القارئ في البداية، ولكنه سرعان ما يستوعب هذا التضاد عند وضعه في السياق الشعري، كما تخيله الشاعر، ولنتابع الآن هذه الثنائيات:

الموت # الميلاد

الخريف # الربيع

الماء # السراب

البذور# الصقيع.

يعبر البياتي من خلال هذه الثنائيات الضدية عن الصراع القائم في الواقع، واقع الأمة العربية وبالخصوص بغداد الذي أصبح الموت يتجول في شعرائها وتفوح رائحته منها، ولكن الشاعر لا يستسلم للواقع، ويوظف لغته للتعبير عن ذلك، فهو يجمع المتناقضات التي تمثل اللامعقول لتجسد الواقع الأليم بكل مفارقاته، وهذا يجعل الصورة تستوعب الواقع وتعبر عنه.

ونجد البياتي في صورة أخرى للتضاد يبعث المعري بصورة، جديدة ونظرة تفاؤلية فيقول في قصيدة (موعد المعرة) [1]:

صاح هذي أرضنا من ألف ألف تتنهد

وعليها النار، والعشب

عليها يتجدد

صاح إنا

أبدا من عهد عاد نتغنى

والأقاحي والقبور

تملأ الأرض ولكنا عليها نتلاقى

في عناق أو قصيدة.

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص174.

تبرز في هذا المقطع ثلاث متضادات، تتمثل في الوحدات الآتية:

النار # العشب

التنهد (الحزن) # الغناء (الفرح)

الأقاحي (الحياة) # القبور (الموت)

وبهذه الصور المتضادة أعطى البياتي نظرة أبي العلاء المعري التشاؤمية دلالة جديدة عمادها التفاؤل، وهذا يكفل للشاعر تجسيد الواقع المأساوي ومن ثم اختراقه للبحث عن مستقبل أفضل للإنسانية جمعاء.

1-2-4- صور التجسيد والتشخيص:

لقد أكثر البياتي في شعره الحداثي من استخدام المحسوس والمعنوي، حيث يتحول المعنوي إلى محسوس وبذلك تتجسد تجربة الشاعر وانفعالاته ويستكمل تشكيل صورته الشعرية، التي تؤثر في المتلقي وترسخ في ذهنه.

ففي مقطوعة (الشعر والموت) جعل البياتي لليل المستحيل أبوابا يخاطبها في قوله[1]:

أيا أبواب ليل المستحيل

لا تنزعيني آه من حبي الجديد

ويواصل بقوله[2]:

الليل مسمار يدق في صدري الصديع

يا صانع العاهات

والآهات، يا نهر الصقيع.

فالشاعر جمع بين شيئين معنويين هما (ليل المستحيل، الليل) وبين شيئين حسيين وهما (أبواب، مسمار)، وبالتالي أكسب الشاعر الشيء المعنوي حالة ترى وتتجسد بالبصر والبصيرة، وتكتسب نبض وحركة.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص153.

(2) المصدر نفسه، ص154.

ونرى كذلك صورة التجسيد واضحة في قول الشاعر [1]:

وكان الربيع يهز الحياة

بساعده في دروب القمر

وقوله أيضا[2]:

الزمن الضائع في تزاحم الأضداد

يخلع عن كاهله عباءة الرماد

فالأشياء المعنوية (الربيع، الزمن الضائع) قدمت في صورة أشياء محسوسة، فللربيع (ساعد) وللزمن (كاهل)، وهذه الصورة الشعرية ساهمت في توضيح المعنى الذي يريده الشاعر، فالربيع إنسان يهب الحياة، والزمن الضائع إنسان ألقي عن كاهله عباءة الرماد وأصبح يبشر بالحياة والنمو.

ومن الصور الشعرية التي تنبض بالحياة من خلال صور التجسيد قول الشاعر في قصيدة (العراف الأعمى) [3]:

حبه أعمى وشحاذ لنور الكلمات

يتبع الشمس التي مدت وراء القبر للموتى ذراع.

فجعل الشاعر للشمس ذراعا تمده للموتى، وبالتالي أضفى على الشمس بعدا ماديا حسيا ساهم في توضيح الصورة وتقريبها من ذهن المتلقي.

وفي تجربة شعرية أخرى يقول الشاعر [4]:

وامتدت يد المنون

إلى ربيعي الأسود

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص156.

(2) المصدر نفسه، مج2، ص393.

(3) المصدر نفسه، مج2، ص470.

(4) المصدر نفسه، مج1، ص190.

وقوله[1]:

ولدت مأخوذا وكانت قدمي الريح وقلبي في يد الأقدار

مطرقة حمراء.

وقوله أيضا[2]:

عاصفة كان وفأسا في يد القدر

تهوي على جماجم الملوك والقلاع والمدن.

فمن خلال هذا التجسيد استطاع الشاعر أن يمنح (المنون، الريح، القدر) بعدا حسيا وأثرا واضحا، فهي قوى معنوية تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها، فلجأ الشاعر إلى تقديم هذه المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة (يد، قدم، يد) فتتحول إلى مفهوم حسي يساهم في ترسيخ المعنى أكثر.

وفي مثال أخر يقول البياتي[3]:

أيتها الأرض التي تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء

وجثث الأفكار

أيتها السنابل العجفاء

هذا أوان الموت والحصاد

لقد عانى البياتي من انتكاسات الثورات، وها هي الأفكار لم تعد غير جثث تتعفن إلى جانب لحوم الخيل والنساء، وصورة الأفكار/ الجثث المتعفنة واضحة تبعث على التقزز من خلال التجسيد الذي حول فيه المعنوي إلى حسي في صورة مرسومة باللونين الأسود والأبيض، الحزن إلى جانب التعفن، الموت إلى جانب الحياة، الزرع إلى جانب الحصاد.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص511.

(2) المصدر نفسه، مج2، ص517.

(3) المصدر نفسه، مج2، ص494.

كما وظف البياتي صوره الشعرية عن طريق التشخيص وذلك بمنح صفة من صفات البشر للشيء المعنوي، وكذا ينسب إلى الجماد والطبيعة صفات بشرية.

وها هو يلقي على الشمس صفات بشرية في قصيدة (عشاق في المنفى)[1]:

والشمس في الطرقات تحتضن البيوت

فتثير في النفس الحنين إلى البكاء

وقوله في قصيدة (بكائية)[2]:

أبحث عن عائشة في ذلك السراب

أتبع موتها وراء الليل والأبواب

كزورق ليس به أحد

تتبعني جنازة الشمس إلى الأبد

نلاحظ في هاتين الصورتين تخلي الشمس عن مفهومها الطبيعي لتتحول إلى كائن حي، يمارس السلوك البشري في الصورة الأولى كالأم التي تحتضن أبناءها، وفي الصورة الثانية شخص ميت في موكب جنائزي، وهاتان الصورتان لن تتحققا إلا بلمسة إبداعية من الشاعر يبذرها في الداخل لترسخ في الأذهان وتحقق الغاية المطلوبة.

ويواصل البياتي توظيف الطبيعة بتشخيصها، وهذه المرة يطل علينا الربيع في صورتين شعريتين، الأولى في قصيدة (أغنية خضراء إلى سوريا)[3]:

طلع الصباح !

يا إخوتي

طلع الصباح

وعلى نوافذ بيتنا، كان الربيع

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص110.

(2) المصدر نفسه، مج2، ص385.

(3) المصدر نفسه، مج1، ص159.

طفلا يغني، ...

أما الصورة الثانية فهي في قصيدة **(للربيع والأطفال)**[1]:

فلا تقولي: إنه الربيع

عاد إلى بلادنا

عاد إلى الحقول

يدفن موتانا بلا أوراد

بلا فراشات

بلا دموع

ويمسح الدماء عن جباه

أطفالنا ويصبغ السماء

لقد جرد الشاعر الربيع من مفهومه الزمني حتى غدا طفلا يغني في الصورة الأولى ورجلا يدفن الموتى ويمسح الدماء عن جباه الأطفال في الصورة الثانية، وهذا التشخيص يعبر عن ميولات البياتي كشاعر حداثي إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة، بطريقة ينقلها بها إلى عوالم محسوسة وكائنات حية، تتحرك وتتبض بالحياة للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق تصوره للمعاني والدلالات التي تعجز اللغة المباشرة عن البوح بها.

وفي صورة شعرية أخرى يؤنسن الشاعر مرض (الطاعون) الذي يفتك بالبشر ويحاصرهم وتصعب النجاة منه، وهذا ما نجده في قصيدة (المغول) التي يقول فيها الشاعر[2]:

إنه الطاعون

حاصر (قندهار)

وحاصر المدن التي ذكرت

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص173.

[2] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص76.

بأسفار اليهود

وشق أرحام السبايا

سمم الأنهار

حطم سقف هذا الكون.

في هذه الصورة حركية واسعة تنطلق من الأفعال (حاصر، شق، سم، حطم) التي أضفت بعدا دراميا من خلال تشخيص الطاعون وجعله شخصا أو مجموعة أشخاص (المغول) تسطير على المدينة (قندهار): تحاصرها وتتشق أرحام نسائها، وتسمم أنهارها.

وعند حديث البياتي عن المدينة تطغى ظاهرة التشخيص، وتغدو المدينة امرأة بلحمها وشحمها، ولكنها في كثير من الأحيان امرأة بغي عاهرة، وهذه نظرة سلبية للمدينة.

هذا ما جعل إحسان عباس يعلق بقوله « البياتي يمعن في إيراد الصور الجنسية كلما تحدث عن المدينة»[1]، فهي امرأة متعهرة في قوله:[2]

كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور

وضاجعوها، وهي في المخاض

وفي حديثه عن بابل يخلع عليها ثوب المومس العاقر وذلك في قوله:[3]

العاقر الهلوك

من ألف ألف وهي في أسمالها تضاجع الملوك...

تمنح بالمجان

قبلتها للص والقواد والخائن والجبان...

بابل يا مدينة الأشرار

قومي وغطي عربي هذا الجسد الذابل بالأزهار...

---

(1) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص115.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص375.

(3) المصدر نفسه، ص464.

تفتح للغزاة ساقيها وللطغاة

تحمل حملا كاذبا في كل فجر وتموت كلما القمر

غاب وراء غابة النخيل في السحر.

إن هذا التشخيص للمدينة (نيسابور، بغداد، بابل...) الذي نقلنا فيه الشاعر من الصورة المجردة إلى الصورة الحسية، جعل المدينة كائن حي، امرأة لها روح وجسد تتصرف كما يحلو لها، وتمارس البغاء، وتبيع نفسها مرة برضاها ومرة بالقهر والقوة، وبهذا استطاع البياتي ومن خلال هذه الصور الشعرية المفعمة بالحيوية أن ينقل لنا حالة المدن العربية والغربية، ومدى الدمار الذي حل بها عبر أزمنة متعددة إلى غاية اليوم، وفي قصيدة (الموت في البسفور) التي كتبها الشاعر في ذكرى وفاة صديقه الشاعر (ناظم حكمت) وبالتحديد في المقطع الثاني يقوم الشاعر بأنسنة (الموت والفراق) وذلك في قوله[1]:

بعدك كان الموت والفراق في استانبول

يمارسان لعبة المنتظر المخدوع

(منور) تزوجت ورحلت

والآخرون أحرقوا الجسور.

فالبياتي في هذا المقطع يصور (الموت والفراق) شخصين مخدوعين ينتظران ولكن دون جدوى، فزوجة (ناظم حكمت) الشاعر التركي تزوجت بعد موته ورحلت مع زوجها، والآخرون خانوا العهود وأحرقوا الجسور، وهذا التشخيص ساهم في توضيح الصورة الشعرية، التي تعبر عن الأوضاع بعد وفاة (ناظم حكمت)، وكيف تغيرت، في لمسة جمالية حداثية من لمسات البياتي الذي يتقن نقل تجربته الشعرية بهذه الوسائل الفنية.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص579.

هذا ولم يكتف البياتي في توظيف هذين الملمحين الفنيين منفصلين بل جمع بينهما في أمثلة عديدة نورد منها هذا المثال لتوضيح أثر الصورة الشعرية، يقول البياتي في قصيدة (سفر الفقر والثورة)[1]:

من القاع أنا ديك
لساني جف واحترقت
فراشاتي على فيك
أهذا الثلج من برد لياليك ؟
أهذا الفقر من جود أياديك ؟
على بوابة الليل
يسابق ظله ظلي
ويقبع ساغبا عريان في الحقل
ويتبعني إلى النهر...
أهذا الزمن المصلوب في الساحات من عمري ؟
أهذا أنت يا فقري
بلا وجه، بلا وطن
أهذا أنت يا زمني ؟
يخدش وجهك المرآة.
ضميرك تحت أحذية البغايا مات...
غني أنت يا فقري
سيسرقك اللصوص وأنت لا تدري.

---
(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص358.

هذا المقطع غني بالصور الشعرية الحداثية، وذلك من خلال أنسنة الفقر والزمن، وتجسيد الليل الذي جعل له الشاعر بوابة، وهكذا يجمع الشاعر بين التجسيد والتشخيص حيث يمثلان صورة شعرية تنزل فيها الأفكار والمعاني والأشياء المحسوسة منزلة الأشخاص، فالزمن شخص مصلوب، والفقر إنسان يسابق ظل الشاعر ويقبع عريانا في الحقل.

إن التجسيد والتشخيص ظاهرتان حداثيتان استطاع الشاعر من خلال توظيفها أن يؤكد أن الخيال ينتمي إلى حقل الشعر، ولكن هذا الخيال الإبداعي عند البياتي مؤسس على صدق التجربة الإبداعية، فهو يدعونا لنتلمس جدوى الإبداع وضرورته للحياة، من خلال نفخ الروح في الأفكار والموجودات والأشياء الحسية.

2-تشكيل الصورة الشعرية بالرمز:

يعتبر الرمز من أهم الوسائل التعبيرية في القصيدة الحداثية فهو يعبر«عن وحدة الإدراك والتجربة، بل إنه يؤدي دور المشجب الذي تعلق عليه المعاني والدلالات فضلا على أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفي للتجربة»[1]:

والرمز يحمل دلالتين، دلالته في معناه العام والمعني الذي يكتسبه من السياق، والشاعر يعمل على التحام هاتين الدلالتين، لأن « الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق»[2].

هذا ونجاح الرمز مرهون ومتعلق بنجاح الصورة الشعرية، لأن طبيعة التشكيل بينها متداخلة، فكل منهما يكمل الأخر، وعلاقتهما، كعلاقة الجزء بالكل، « وليس الرمز إلا وجها

---

[1] كامليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص539.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص200.

مقنعا من وجوه التعبير بالصورة»[1]، ويعاد إنتاجها فتغدو رمزا يعبر به الشاعر عن رؤاه وتجربته الخاصة.

كما أن اعتماد الصورة الشعرية على الرمز «لا يضيف إليها طاقة إيحائية جديدة فحسب، وإنما يضيف إليها أيضا طاقة تعبيرية، تعمق سيرورتها الجمالية في استيعاب ظواهر اجتماعية ونفسية وروحية جديدة»[2]، وهذا ما نلمسه في الشعر الحداثي للبياتي، حيث جاءت صوره الشعرية مبنية على الرمز سواء كان أسطوريا أو تاريخيا أو طبيعيا أو صوفيا.

والجدير بالذكر أن البياتي كثيرا ما يتعامل مع هذه الرموز كأقنعة فنية، والقناع كما عرفه البياتي نفسه «هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته»[3].

أما عن سبب اتخاذ القناع فيقول: «لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية »[4]، هذه الأقنعة وجدتها في التاريخ والرمز والأسطورة.

ولكن البياتي في اختيار رموزه وأقنعته يبحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة، ويراعي الحداثة والسمة المتجددة التي يحملها الرمز الأسطوري أو التاريخي أو الصوفي أو الطبيعي، لأنه حسب رأيه بعض الرموز لا تصلح أن تكون موضوعا معاصرا على الإطلاق لانعدام السمة الدالة فيها[5].

ويوضح البياتي أنه قرأ التراث العربي والإنساني قراءة جيدة من خلال رؤية علمية وفلسفية شاملة وذلك من خلال قوله: « إن شخصية الحلاج والمعري والخيام وديك الجن

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 195.

(2) سعد الدين كليب، جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، العدد 83/82، 1991، المجلس القومي للثقافة العربية.

(3) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص39.

(4) المصدر نفسه، ص38.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص40.

وطرفة بين العبد وأبي فراس الحمداني والمتنبي والإسكندر المقدوني ومالك حداد وجواد سليم وألبير كامي وناظم حكمت وعبد الله كوران وعائشة وإرم ذات العماد وكتاب ألف ليلة وليلة وبابل والفرات ودمشق ونيسابور ومدريد وغرناطة وقرطبة وتهامة وغيرها التي اخترتها حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء... ولذلك اكتسبت هذه القصائد هذا البعد الجديد، الذي يجعلها تولد من جديد، كلما تقادم بها العهد» [1].

إن هذا النص المطول أردنا أن ننقله حرفيا كما هو، لنبين مدى حضور الرمز في شعر البياتي، وأسباب وجوده ومدى مساهمته في تشكيل الصورة الشعرية التي يتآزر فيها التعبير الحي مع المعنى الرمزي، وهذا ما نراه في الصفحات الآتية.

2-1-التشكيل بالرمز الأسطوري:

البياتي واسع الثقافة، اطلع على الأساطير القديمة، ووجد فيها مادة دسمة يغذي بها لغته الشعرية، وهذا يعتبر من مناحي التجديد والحداثة في شعره،« فقد وجد في الأسطورة تعبيرا عن تأمل الإنسان العفوي البدائي البعيد عن معطيات العقل والعلم... فاتخذها البياتي وسيلة غير مباشرة لتقديم المضامين الثورية والإنسانية لشعره»[2].

وتوظيف الرموز الأسطورية لتشكيل الصورة الشعرية بدأ مع البياتي منذ ديوانه الثاني (أباريق مهشمة)، ومن أهم الأساطير التي وظفها (عائشة، أورفيوس، برومثيوس، أنكيدو رفيق جلجامش، عوليس، السندباد، سيزيف، بينلوب)، والأساطير هي « مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع»[3].

---

(1) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص40، 41.

(2) عبد اللطيف أرناؤوط، عبد الوهاب البياتي رحلة الشعر والحياة، ص40.

(3) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة، القاهرة- مصر، 1975، ص19.

وفيما يلي نعرض بعض الرموز الأسطورية التي وظفها البياتي.

- رمـز عائشة:

هو الرمز الشامل الذي لازم البياتي في مختلف الدواوين وهو المرأة التي ترمز إلى الحب المتجدد، قوة كونية موحدة، أو كما يقول البياتي عن هذه الشخصية: «هي الرمز الذاتي والجماعي للحب الذي اتحد كل منهما بالأخر وحلا في نهاية الأمر في روح الوجود المتجدد»[1]، ويواصل كلامه عن هذا الرمز الأسطوري في موقع أخر بقوله:«عائشة هذه ما هي إلا روح العالم المتجدد من خلال الموت: من أجل الثورة والحب، وهنا يلتقي الكائن المتناهي والكائن اللامتناهي في شخصية الشاعر والثوري»[2].

إن عائشة تمثل الحبيبة بالنسبة للشاعر ولكن هذه الحبيبة ليست إنسية من لحم ودم وإنما أنثى أسطورية كونية، شاهدة على كل العصور، يقول الشاعر: [3]

طفلة أنت وأنثى واعدة

ولدت من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدة

كلما ماتت بعصر، بعثت

قامت من الموت وعادت للظهور

أنت عنقاء الحضارات

وأنثى سارق النيران في كل العصور

فالأنثى في هذا المقطع أنثى حالمة وواعدة، طفلة صغيرة وكما يقول البياتي كانت ترعى الغنم في ظل جبل التوباد، وهي أفروديت، إلهة الحب التي ولدت من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدة كما تقول الأسطورة، وهي عنقاء (الطائر الأسطوري الذي يبعث بعد موته) وترمز إلى الانتصار على الموت، وهي زوجة برومثيوس سارق النيران من الآلهة

---

(1) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص47.

(2) المصدر نفسه، ص48.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص476.

وإعطائها للبشرية، ويسميها الشاعر في بعض الأحيان (المرأة الأسطورة)، وبذلك فان (عائشة) تتقمص الأنثى أينما حلت في شعر البياتي يقول[1]:

عائشة تشق بطن الحوت

ترفع في الموج يديها

تفتح التابوت

تزيح عن جبينها النقاب

تجتاز ألف باب

تنهض بعد الموت

عائدة للبيت

وهي عشتار إلهة الخصب البابلية، يقول الشاعر[2]:

فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود؟

وهي كذلك (لارا) و(خزامى)، (هند) و(صفاء) [3]:

حين انتظر الشاعر

ماتت عائشة في المنفى

نجمة صبح صارت:

لارا وخزامى / هندا وصفاء

ومليكة كل الملكات

وعائشة كذلك صفصافة عارية الأوراق[4]:

عائشة عادت مع الشتاء للبستان

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص430.

(2) الأعمال الشعرية، مج2، ص473.

(3) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص7.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص425.

صفصافة عارية الأوراق

تبكي على الفرات

وتارة فراشة في الحديقة[1]:

فراشة تطير في حدائق الليل إذا ما استيقضت باريس

يتبعها (أوليس)

عبر الممرات إلى (ممفيس)

وعلى هذا فإن هذا الرمز الأسطوري يعيد صهر الأساطير والتجارب الدالة على الحب، وأصبح رمزا شعريا كبيرا قابلا لكل أشكال الحب والولادة والتجدد، ولذلك تماهت مع كل الرموز الأسطورية للحب وآلهة الجمال، وامتدت صلتها إلى فينوس نجمة السماء، وأفروديت عند اليونان والعُزى عند العرب وإيزيس في مصر، وبالتالي فإنها تلعب على الوتر الحساس للعاشق، وهو الشاعر الذي يقول[2]:

أهدى زهرة رمان عشتار

قبل عينيها

قال لها: أنت الآن: العزى

فينوس

أفروديت / وأنت المعبودة في كل الأزمان

وهكذا تظل عائشة تظهر وتختفي وهذا ما يتلازم مع ثنائية (الحياة، الموت)، «والتبادل بين النجم وعائشة، عشتار، كل المعبودات، يبرزه التقارب والمجاورة بينهما في علاقة الخصب، الجدب، الموت، الحياة، فكلاهما يشكل سياق للعبور والتجاوز وأملا مستمرا في كل ما هو واعد بولادة جديدة من الموت»[3]، وتحمل عائشة كل الأوصاف التي

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص433.

(2) عبد الوهاب البياتي، كتاب المراثي، ص133.

(3) محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص209.

تجعلها كائنا أسطوريا، التي تبدأ الولادة منها لتصبح أنثى أسطورية تتناهى فيها عناصر البعث والخصب والتجدد.

كما تحمل عائشة لكونها أنثى صفة العذرية، وتتمثل برمز العذرية في هذه الحياة وهي السيدة (مريم)، يقول الشاعر[1]:

أيتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

تساقط الأشياء

وتواصل عائشة هذا التجلي، فهي تتجلى في صورة الأرض، وتتقمص روح بنات الماء، وتأخذ صورة عشيقة (وضاح اليمن) ومرة أخرى تكون (سيدة الأقمار السبعة)، وهكذا يتم هذا التماهي، والظهور والاختفاء، والمطاردة من طرف الشاعر ومن ثم يرتدي الشاعر قناع الخيام ويبحث عن عائشة التي كان يحبها في صباه، فتظهر ثم تفر وتختفي مما يجعل من فاعلية التحول فعلا مركزيا تتقاسم فيه الأدوار بين (البطل) و(عائشة) ويؤدي إلى تبادل الأدوار مع شخصيات أسطورية كما في (أوليس، بنيلوب)، (أدونيس وأفروديت) (إيزيس وأوزريس)، (باريس وهيلين)، وتنتقل حتى إلى حكايات الحب والشخصيات الشعرية (أبو فراس وجاريته)، (ليلى والمجنون)(وضاح اليمن، أم البنين) و(أبو نواس وجنان)، (العباس بن الأحنف وعشيقته) (ديك الجن وورد)، والى رويات عالمية مثل شخصيات (هاملت وأوفيليا)، (عطيل، ديدمونة)[2].

وفي التقاطع مع الخطاب الصوفي تصبح عائشة غزالة وهو الرمز الذي استمده البياتي من كتاب (ابن عربي)، (ترجمان الأشواق)، وتتحد كذلك مع البحر ومع النار لتصبح عنصر من عناصر التدمير يقول الشاعر[3]:

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص434.

[2] ينظر: محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص221، 222.

[3] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص88.

أنت حريق الغابات

وماء النهر

وسر النار

وعلى هذا يصبح رمز عائشة رمزا معقدا في شعر البياتي، له دلالات كثيرة وينتقل من ديوان إلى ديوان عبر سيرته الشعرية حتى أخر ديوان له (نصوص شرقية 1999) الذي كتبه قبل وفاته.

وبعد هذا التوضيح لرمز عائشة فالسؤال المطروح: ما علاقة هذا الرمز الأسطوري بالواقع؟ وماذا يريد البياتي أن يقوله من خلال هذا الرمز؟ الجواب نجده في ديواني(الذي يأتي ولا يأتي) (والموت في الحياة)، ففي الديوان الأول حين ينزل (الخيام) الذي هو قناع الشاعر إلى العالم السفلي باحثا عن حبيبته عائشة، نجد أن عائشة مرتبطة بالحب والثورة، وغيابها أو حضورها مرتبط كذلك بهما، ففي ديوان (الذي يأتي ولا يأتي) يقول الشاعر[1]:

عائشة ليس لها مكان

فهي مع الزمان في الزمان

ضائعة كالريح في العراء

ونجمة الصباح في المساء

فعد لنيسابور

لوجهها الأخر، يا مخمور

وثر على الطغاة والآلهة العمياء

والموت بالمجان والطغاة

في هذا المقطع يرتبط غياب عائشة بغياب الثورة، وكاهن العالم السفلي يأمر (الخيام/الشاعر) بالثورة على الطغاة، وعائشة ليس مكان ولا زمان وهذا يعني أن الثورة

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص385، 386.

موجودة في كل مكان فيه ظلم وليست مقيدة بزمان، وكذلك عائشة تنتقل من مكان إلى مكان تموت ثم تبعث من جديد لتجدد الحب.

وفي ديوان (الموت في الحياة) تعود عائشة متمثلة في الثورة، وذلك في قول الشاعر[1]:

يا قدري المحتوم

تهاجر الثورة كالطيور

تعود مثل النور

تموت كالجذور

تبعث كالبذور

وهذا التلازم بين عائشة وقيام الثورة يتواجد في كل دواوين البياتي اللاحقة؛ لأن الثورة كما يقول الشاعر[2]:

محتومة تظهر في السماء

علامة الثورة فوق السم والشرور

فهي عبور من خلال الموت

وصيحة عبر جدار الصوت

وفي الأخير نقول إن هذه التحولات لهذا الرمز الأسطوري « يؤكد استمرارية الثورة وتؤدي هذه التجليات المختلفة لعائشة وظيفة رمز الحب والولادة المتجددة في العملية الخلاقة للفنان الثوري الذي ينشد الموت من أجل الثورة ويحقق الخلود من خلال فنه، هي ينبوع الخلود الذي ينشده البياتي...إنها القوة الرمزية الخلاقة للحب والتجدد والثورة التي تتكافل من حيث جوهرها»[3]، وتظل عائشة تظهر وتختفي، وتتماهى ما دام مطلب الثورة لم يتحقق

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص443، 444.

(2) المصدر نفسه، مج2، ص444 .

(3) خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص147.

على أرض الواقع، ويظل الشاعر يبحث عن (عائشة / الثورة) في كل مكان وزمان، في برلين، ومدريد وموسكو وطهران وكردستان وفلسطين، وهذا معناه أن هذا الرمز يمتد ليلتحم بنكسات الأمة العربية قبل حزيران وبعده وبموت الثائر الكبير (جيفارا)، والشاعر الاسباني الكبير (لوركا).

وهكذا ظل البياتي بتوظيفه هذا الرمز الأسطوري وإسقاطه على الواقع طول حياته ثوريا يناشد الحرية في كل مدن العالم، وظل هذا الحلم يراوده في يقظته وفي منامه، وبقي إيمانه (بالثورة والحب/عائشة) متواجدا في دواوينه حتى أخر ديوان (نصوص شرقية)، فـ(عائشة / المرأة) تبقى ثائرة متقدة حتى بعد موتها: يقول الشاعر[1]:

المرأة،
قادرة على الاحتفاظ
بحرارة جسدها،
وبطعم قبل عشاقها
وبرائحة الورد والياسمين
حتى بعد موتها

وما هذه المرأة حسب رأينا إلا (عائشة/ الثورة، الحب)التي لا تموت أبدا وتتجدد دائما.

- **بروميثيوس:**

وظف الشاعر هذا الرمز ليعكس ثورته ضد الفوضى واللا نظام، وبغية التجدد والديمومة، وهو في سعيه لتحقيق العدالة ومساعدة الإنسان « يبحث دائما عن بروميثيوس جديد، عن بطل يثور ليس من أجل ذاته فقط بل ومن أجل الآخرين، ويوجب على بروميثيوس أن يقوم بإجراء ما، أن يتصرف ليقيم العدالة بين البشر»[2].

---

[1] عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص52.

[2] خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص173.

وتقول الأسطورة أن بروميثيوس قد سرق النار من الشمس ومنحها لبني الإنسان، ومن ثم أصبح الإنسان قادرا على فعل أي شي، لأنه يمتلك أسرار الآلهة، يقول الشاعر[1]:

مددت للشمس يدي، فاخضرت الأشجار

أمسكت بالنهار

وهو يولي هاربا في عربات النار

توهج الرماد في أصابعي وطارت العنقاء

وتعود الأسطورة لتخبرنا أن بروميثيوس عندما سرق النار عاقبه الإله زيوس بأن أمر« بتقييد بروميثيوس على صخرة وأرسل عليه نسرا ينهش من كبده كل يوم فيلتئم الكبد ليعود النسر إلى قضمه... وبالتالي تتجدد آلام بروميثيوس»[2].

وعليه فإن سارق النيران قد عوقب بشده إلى صخرة وأخذت النسور تنهش في لحمه وهذا ما يصوره في قوله[3]:

بكى أبو العلاء

وهو يراني في ثياب الأسر

ينهش صدري النسر

منتظرا مع الملايين طلوع الفجر

وهذه هي المعاناة والإصرار على نبذ الظلم والصمود في وجه الأعداء من أجل الإنسان، ويبقى الشاعر يأمل في وجود بطل ومنقذ للإنسان يأخذه إلى المدينة الفاضلة، وهذه هي المميزات التي يتصف بها بطل البياتي (برومثيوس) وهو دائما يمضي حاملا ناره لمستقبل أفضل وعصر جديد، رافضا لأية مساواة أو معاهدة سياسية، يقول الشاعر[4]:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص454.

(2) محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط2، 2007، ص51.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص457.

(4) المصدر نفسه، مج2، ص480.

وها أنا طريد

حاملا ناري إلى عصر جديد

رافضا كل الشعارات ومصلوبا على بوابة الرفض

وملعونا وحيد

تقتفي خطوك من منفى إلى منفى عيون المخبرين.

هكذا هو البطل النموذجي للبياتي، فهو صامد مثل صمود بروميثيوس، لا يفاوض ولا يهادن بل يموت من أجل قضية الإنسان، ومن أجل هذا ألف البياتي ديوانا بعنوان (سيرة ذاتية لسارق النار)، ويمجد أي إنسان يعاني من أجل الآخرين، وقد أهدى الشاعر بعض القصائد من هذا الديوان لشاعرين كبيرين تأثر بهما البياتي كثيرا (بابلونيرودا) حيث أهدي له قصيدة (القربان)، والشاعر التركي(ناظم حكمت) وقد أهدي له قصيدة (الموت في البسفور)، وهذا كله في سبيل البحث عن البطل النموذجي الذي ينشده الشاعر ليغير الواقع الراهن يقول الشاعر[1]:

كان سارق النار مع الفصول يأتي

حاملا وصية الأزمنة – الأنهار،

ويواصل البياتي البحث بقوله[2]:

بحثت من حان إلى حان، ومن منفى إلى منفى

عن الوجه الذي يحمله سارق نار الشعر

في معابد – الآلهة – الإنسان

عن أميرة المنفى التي كنا وراء شعرها الأحمر

في مدينة الطفولة–المعابد–الأسواق نجري

لاهثين، نشرب الأنخاب

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص557.

[2] المصدر نفسه، مج2، ص576.

فالأسطورة ليست حكاية تسرد على المسامع ليمتع الشاعر بها سامعيه وإنما وسيلة ورمز يدعم الرؤيا، لجأ إليها الشاعر ليشخص الحياة الإنسانية ويشكلها وفق عالم الأسطورة ليحقق مبتغاه ويعمق رؤياه.

رموز أسطورية أخرى:

كما وظف البياتي رموزا أسطورية أخرى كأسطورة (سيزيف) الذي عوقب من طرف الآلهة بجر صخرة عظيمة، يقول البياتي[1]:

عبثا نحاول أيها الموتى الفرار

من مخلب الوحش العنيد

من وحشة المنفي البعيد

الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد

سيزيف يبعث من جديد من جديد

في صورة المنفي الطريد

فسيزيف يجر الصخرة نحو القمة لتسقط إلى السفح ثم يعاود حملها من جديد، وهذه الفكرة تعكس العبث واللامعقول، وبهذا فسيزيف رمز للجهود الإنسانية الضائعة في تحقيق العدالة والمساواة، وهذا ما يرمي إليه الشاعر لأن حالة سيزيف أقرب إلى حال الإنسان في العصر الحاضر.

كما يستخدم البياتي رمزا أسطوريا آخر هو (السندباد) من أبطال (ألف ليلة وليلة)، ويضعه قناعا ليعبر عن شخصية جواب آفاق، يقطع البحار ويدخل الكهوف والمغارات، ودائم السفر والترحال، ولا ييأس لأنه مفعم بالأمل، وهذا يعكس شخصية الشاعر في طموحه وعذابه وأمله في انتصار الثورة، لكنه يصطدم بالواقع المر، ويخيب أمله أخيرا مرتقبا فجر الحرية الذي يبدو بعيدا.[2]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص129، 130.

(2) ينظر: عبد اللطيف أرناؤوط، عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة، ص62.

يقول الشاعر[1]:

أحلم في عصر فضاء النور والإنسان والقيثار

وسندباد مدن الكواكب الأخرى مع شواطئ الذاكرة الجديدة

يجرفه التيار

يحمل في قاربه نبوءة الرياح

ووردة ذابلة مصبوغة بالحبر والنبيذ

تكشف عن حضارة غارقة في قاع بحر اللون والإيقاع

يصعد من كهوفها المهرجون وبنات الماء والطيور

وخدم الفنادق

في الأسطر السابقة جاء رمز السندباد صورة حقيقية لمعاناة الشاعر« يستدعي السندباد ويتقمص شخصيته ويتوحد به ويستعير وجهه قناعا، ويغير بعض ملامحه التراثية، ويلقى على القناع تجربته الشخصية القاسية، وإذا هو سندباد جديد مهزوم فقد انتصرت عليه الأهوال وهزمته الأقدار »[2].

لقد أطلع البياتي على الأساطير، واستكشف برؤياه الأسطورية صفات الإنسان في ظل الحضارات العربية والإسلامية العظيمة، والحضارات العالمية، وفي لجوئه للرمز الأسطوري لم يكن هروبا من الواقع بل على العكس من ذلك، إنه يريد حلولا لمشاكل الواقع، ومآسي الإنسان المعاصر، ولم يحلق في الخيال بل عالج الواقع المعيش من خلال الماضي، عالج قضايا الحب والموت، الثورة والولادة، وبالتالي فإنه يسل الجديد من القديم، ويقرب الشعر أكثر من الشعب، حيث يربط ماضيه بحاضره، وحاضره بمستقبله، ولكن بلغة متجددة.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص521.

(2) السعيد لاراوي، الرمز الأسطوري ودلالته في شعر بدر شاكر السياب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، العدد6، جوان 2004، ص222.

والبياتي أراد من الرمز الأسطوري أن يغدو وسيلة وعي للعالم أعمق، يمكن الإنسان من تغيير نفسه، ومن تغيير العالم أيضا، وبهذا فقد رد الأسطورة قالبا رمزيا يعيد فيه الشخصيات والأحداث والمواقف الخيالية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية.

2-2-التشكيل بالرمز الصوفي:

لقد توجه شعراء الحداثة إلى اللغة الصوفية، كونها لغة تشبع رغباتهم، حيث وجدوا فيها غموضا ينشدونه، وتتسم بلغة بشعرية عالية لما فيها من دلالات وإشارات وانزياحات كبيرة، لغة تخاطب الروح، لذلك نهلوا منها مستفيدين من طاقاتها التعبيرية.

واللغة الصوفية «هي لغة رمزية تجريدية تسعى إلى استيعاب معاناة الشاعر الوجدانية، لذلك فهي تكتسب خصائص تلك المعاناة، تتحول من لغة تقريرية إلى لغة كشف وتبصر وإضاءة لموضوعها»[1]، والبياتي واحد من هؤلاء الشعراء الذين تأثروا باللغة الصوفية وبأصحابها، ولكن نظرته إلى التصوف ليست تأثرا بمبادئ المتصوفة، والوقوف تحت مظلتهم بل هي غوص في الماضي لفهم الحاضر وإضاءته، لذلك فتصوف البياتي بعيد عن التدين ولا يمت له بصلة وإنما رأى في المتصوفة شخصيات وجودية ثورية قلقة، متمردة على واقعها وبالتالي فهو يختلف عن المتصوفة في سعيهم لإقامة مملكة الله في العالم الأخر بل يسعى إليها في الدنيا وهذا ما يؤكده قول الشاعر نفسه « تصوفي جزء من رؤاي الشعرية وكياني الذي احترقت به وهي رؤاي في هذه المرحلة أو تلك من مراحلي الشعرية... وأنا لا أسعى إلى مملكة الله في العالم الأخر بل أسعى إلى مملكة الله والإنسان في هذه الدنيا »[2].

ومن هنا نستطيع تحديد نظرة البياتي للتصوف والمتصوفة، فهو يستعير منهم رفضهم للواقع الاجتماعي وتمردهم عليه ومعاناتهم من أجل تحقيق ما يصبون إليه، وكذا لغتهم التي عبروا بها، فلغة المتصوفة لغة شفافة وهذا ما أغرى البياتي لاستعارة هذه اللغة، ويمكن القول إن المتصوفة أناس ربانيون والبياتي إنسان دنيوي.

---

(1) عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص220.

(2) عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، ص124.

أما الشخصيات الصوفية التي تأثر بها الشاعر، وجعلها قناعا وعبر من خلالها على المعاناة الروحية والجسدية للإنسان المعاصر فمنها(الحلاج، ابن عربي، جلال الدين الرومي، فريد الدين العطار...)، وعليه فقد أصبح الخطاب الصوفي عنصرا مهما في تشكيل الرؤى الشعرية للبياتي، من خلال استدعاء الشخصيات الصوفية أو بالاشتغال على مفردات هذه اللغة.

- **الحلاج:**

يعتبر الحسين بن منصور الحلاج من أبرز الرموز الصوفية التي استخدمها البياتي كقناع يعبر به عن الصمود والرفض للواقع المزري، وهذه أول مرة يوظف فيها الشاعر تقنية القناع .

أما البعد في توظيف البياتي لهذه الشخصية فيرتهن بتأسيس خطاب شعري ملتزم، ردا على مقولة سارتر – التي يعارضها البياتي – بإخراج الشاعر من فئة الملتزمين بقوله: « أنا أخالف رأي سارتر الذي شبه الشاعر بمشعل الحرائق في هشيم اللغة، وأخرجه من فئة الملتزمين، فالشاعر غارق في أذنيه– في بلبال هذا العالم، وفي بلبال الثورة والإنسان»[1].

وتظهر شخصية الحلاج في شعر البياتي بصورة مكثفة منذ بداية الستينات، وجعله محورا لثلاث قصائد طويلة، الأولى (عذاب الحلاج) التي نشرت في ديوان (سفر الفقر والثورة) الذي صدر سنة 1965، والثانية قصيدة (القربان) التي نشرت في ديوان (سيرة ذاتية لسارق النار) الذي صدر سنة 1974، أما الثالثة فعنوانها (قراءة في كتاب الطواسين للحلاج) والتي نشرت في ديوان(قمر شيراز)الصادر سنة 1975م.

وهناك قصائد أخرى في دواوين مختلفة تتعرض لهذه الشخصية، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا يلح البياتي على هذه الشخصية؟وما هي السمات الدالة التي وجدها عند الحلاج؟

[1] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص43.

للجواب عن هذا السؤال نتابع البياتي في كتابه تجربتي الشعرية إذ يقول: « قطرات دم الحلاج المصلوب قد تحولت إلى زيت في مصباح الإنسانية، وإلى بذرة، فشجرة فغابة، إن مصارع العشاق والثوار والفنانين واستشهادهم يظل الجسر الذي تعبره الحضارة الإنسانية إلى ذات أكثر اكتمالا»[1]، هذا الكلام يحيل مباشرة إلى قصيدة (عذاب الحلاج)[2]، وهي قصيدة مطولة تتكون من ستة مقاطع على بحر الرجز، ويكاد يجمع النقاد على أنها تكتسي طابعا من الغموض الشديد، تخيم عليها سحائب روحانية صوفية، لذلك تتطلب قراءة متأنية تتم في سياق أدبي اجتماعي، وكما يقول رؤوبين سنير: إن « الحركة الجدلية في القصيدة تتراوح بين أربعة مستويات متشابكة:

1- المستوى التاريخي: سيرة حياة الحلاج.

2- المستوى الصوفي النظري: مراحل التجربة الصوفية.

3- المستوى الاجتماعي والسياسي: النضال من أجل الحرية والعدالة.

4- المستوى الشعري: مراحل التجربة الشعرية»[3].

ففي المقطوعة الأولى (المريد) يحاول البياتي وصف حالة المريد قبل توبته وبعد التوبة ليرتقي إلى مراتب الصوفية، يقول:[4]

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من أبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر والغبار

---

(1) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص47.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص342.

(3) رؤوبين سنير، ركعتان في العشق، دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ص95.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص342.

وها أنا أراك عاكفا على رماد هذي النار

صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصبار

يا ناحرا ناقته للجار

طرقت بابي بعد أن نام المغني

بعد أن تحطم القيثار

هذه الأسطر توضح حال المريد قبل التوبة (سقطت، العتمة، الفراغ، تلطخت...)، ثم بداية التوبة (طرقت بابي، أراك، عاكفا)، وهنا تحول المريد من حال إلى حال.

وفي المقطوعة الثانية (رحلة حول الكلمات) يبدو المريد واعيا بما يقع للمستضعفين والكادحين من ظلم اجتماعي، يقول الشاعر: (1)

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء، والأمطار والرياح

صور الشاعر الحالة المزرية التي يعيشها بطله، وما هذا إلا الواقع الاجتماعي المرير، ولكن لا أمل يلوح لهذا البطل في الأفق لذلك يناجي الإله ويتضرع له وهنا تقاطع بين الواقع والروح الصوفية يقول الشاعر:(2)

يا مسكري بحبه

محيري في قربه

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحوني هذه الأسمال

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص343.

(2) المصدر نفسه، ص343.

وهذه الأقوال

فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار

وهنا يبدو الحلاج مضحيا بنفسه من أجل الفقراء دون أن يتخلى عن تصوفه (يا مسكرى بحبه، محيرى في قربه)، ويتوسط بين الله والضعفاء لمساعدتهم (فمد لي يديك).

وتأتي المقطوعة الثالثة (فسيفساء) شاذة عن السابقتين إذ تخرج عن سرد حياة الحلاج وتصبح في العصر الحاضر، ويصبح الحلاج شاهدا على عصره وعلى العصور الأخرى، العصر الذي وصل فيه الانحطاط والفساد أعلى مستوياته: يقول الشاعر[1]:

مهرج السلطان

كان ويا ما كان

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنيا سكران

يقلد السعدان

التاريخ يعيد نفسه، فما كان يشهد عليه الحلاج في عصره من فساد للحكام، موجود في عصرنا هذا وبطله هو (مهرج السلطان) وهذه صورة للانتهازيين والمأجورين، الذين يعيشون تحت جناح السلطان.

أما المقطوعة الرابعة (المحاكمة)، يصور الشاعر الحلاج وهو يؤثر مصلحة مجتمعة على مصلحته، ويضحي بنفسه من أجل الآخرين، وهذه قمة التضحية، ويصبح الحلاج شهيد الكلمة يقول البياتي[2]:

بحت بكلمتين للسلطان

قلت له: جبان

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص343، 344.

[2] المصدر نفسه، مج2، ص344، 345.

قلت لكلب الصيد كلمتين

ونمت ليلتين

حلمت فيها بأني لم أعد لفظين

الشاعر يخاطب من خلال (القناع/الحلاج) الله ليخبره بتحديه للسلطان/ الظلم، في سبيل الفقراء والمظلومين.

وتتصاعد الأحداث إلى أعلى قممها في المقطوعة الخامسة (الصلب) حيث يصور الشاعر الحلاج مصلوبا، وهنا يلجأ الشاعر إلى حياة وقصة السيد المسيح ليصور مشهد الصلب، ويدخل الشاعر في المعادلة من خلال الدور الذي يؤديه في المجتمع فيصبح الحلاج = المسيح = الشاعر، الحلاج كان بإمكانه أن يبقى بعيدا عن الأحداث، ويأوي إلى مكان ويتعبد فيه كما يشاء، ولكنه آثر أن يكون مع المجتمع وأبى العزلة وانخرط في صفوف الشعب، وكذلك الشاعر (البياتي) آثر أن يتكلم عن معاناة مجتمعه بدلا من القبوع في برج عاجي.

يقول الشاعر[1]:

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني

ونهبوا بستاني

وبصقوا في البئر يا محيري

ومسكري

وطردوا الأضياف

من أين لي أن أعبر الضفاف

والنار أصبحت رمادا هامدا

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص345.

من أين لي ؟ يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب

مائدتي، عشائي الأخير في وليمة الحياه

فافتح لي الشباك، مد لي يديك آه

وفي المقطوعة الأخيرة (رماد في الريح) يصور الشاعر التنكيل بجثة الحلاج وحرقها ورميها من فوق منارة رمادا في الريح.

يقول الشاعر[1]:

عشر ليال وأنا أكابد الأهوال

وأعتلي صهوة هذا الألم القتال

أوصال جسمي قطعوها

أحرقوها

نثروا رمادها في الريح

ثم يختم الشاعر بصعود الحلاج إلى القمة المشرفة[2]:

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يموت

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص346.

(2) المصدر نفسه، ص347.

لم يرد البياتي من وراء هذه القصيدة عرض سيرة الحلاج وتصوفه، لأن هذا موجود في الكتب وإنما يريد أن يؤكد محنة الفنان المعاصر؟، فلأجواء التي كانت تسود في الستينات وحتى اليوم، تتطلب وعيا بالقلق الاجتماعي والشعري والسياسي، وهذا ما أدركه البياتي، وبالتالي ساهم بنصوصه الشعرية في تأكيد دور الفنان والشاعر في المجتمع وتوجيه خطاب إلى الطبقة المثقفة وخاصة الشعراء في القيام بدور هام والتضحية ولو بالكلمة في سبيل نبذ الظلم والطغيان عن المجتمع.

والقصيدة الثانية (القربان) التي أهداها الشاعر إلى صديقه الشاعر الشيلي بابلو نيرودا الذي توفي نتيجة صدمة أصيب بها إثر الانقلاب العسكري في الشيلي، وبذلك يعتبر من المناضلين ضد الطغيان والظلم، وهذا ما جعل الشاعر يهديه هذه القصيدة، وهذه الأخيرة بمثابة امتداد لقصيدة (عذاب الحلاج) في معناها وفي غموضها، فالأولى كان الحلاج هو الضحية في سبيل استتباب العدل والحرية، والثانية كان القربان هو بابلو نيرودا المناضل من أجل الحرية والسلام.

والقصيدة توظف شخصية الحلاج توظيفا غير مباشر، لأنها متعددة الأقنعة، وموجهه إلى كافة الشهداء في كل العصور، وعند قراءتنا للقصيدة نلاحظ حضور الحلاج من خلال عبارته المشهورة (ركعتان في العشق) والتي كررها الشاعر أربع مرات، وتكرر اسم الحلاج ثلاث مرات ونيرودا ثلاث مرات.

هذه القصيدة تتكون من أربعة مقاطع دون عناوين، المقطعان الأول والرابع غاية في الطول أما الثاني والثالث فسطران لكل منهما.

في المقطع الأول تصوير للمآسي عبد التاريخ، بعبارات مرصوفة جنبا إلى جنب مع ذكر الحلاج ونيرودا، يقول الشاعر[1]:

يسلخ جلد الشاه بعد ذبحها لكن جلد ذلك

المنتظر– الإنسان، قبل ذبحه يسلخ في المنازل

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص571.

الأرضية- المحاضر السرية-الملاجئ- المحاكم- المصارف

المسالخ- الشوارع العارية- السجون...

كان الشعراء يطبخون الموت والطيور في رؤوسهم...

الحلاج كان بقميص الدم مشبوحا على القاموس

في عيونه: مدينة أصابها الطاعون

ركعتان في العشق...

رأيت نيرودا مع الهنود في مذابح «الانديز» في

مطارح القارة حيث الجوع والإنجيل والمنشور...

يشير هذا المقطع إلى مختلف المآسي التي يعيشها البشر إلى جانب الحلاج ونيرودا، ويشير أيضا إلى الشعراء الذين يعيشون بمنأى عن المجتمع ولا يهمهم إلا ما ينجزونه من زخارف لفظية، وهنا يساوي الشاعر بين الظلم الجسدي والظلم المعنوي، أي الذين صلبوا الحلاج والذين كانوا السبب في موت نيرودا لا يختلفون عن الذين لا يهتمون بقضايا المجتمع ويعيشون في الأبراج العاجية.

أما المقطع الثاني فيحتوي على سطرين يقول الشاعر[1]:

لجوهر الحب الذي يكمن في العذاب والإبداع

لسيدي الشاعر، لا أقول، وهو يرحل الوداع

في هذه الكلمات القليلة يلخص البياتي ما يريد قوله في هذه القصيدة، فالكلمات المفاتيح هي: الحب، العذاب، الإبداع، الشاعر.

فالحب يعني التصوف وهذا يشير إلى الحلاج والإبداع يخص الشاعر أما العذاب فهو ما لاقاه الحلاج ويلاقيه الشاعر من معاناة وألم وثورة ضد الأوضاع، وهذا ما يريد أن يرسخه البياتي في أذهان المتلقي وخاصة الطبقة المثقفة والتي على رأسها الشعراء.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص572.

ويأتي المقطع الثالث القصير أيضا يقول البياتي[1]:

أمريكا الشعوب والقصيدة– العاشقة– القربان

جئناك بالخبز وبالمنشور والسلاح

يشير رؤوبين سنير إلى أن هذين السطرين إشارة واضحة إلى ملحمة نيرودا الشهيرة النشيد الشامل (canto général)(1950)، التي تدور حول شعوب أمريكا المتطلعة إلى الفجر الجديد والتحرر من الاستبداد، هذه الملحمة تروي طموح هذه الشعوب وتربط بين الماضي والحاضر والمستقبل[2].

والكلمات المفاتيح والتي وضعها الشاعر هنا القصيدة–العاشقة–القربان.

فالقصيدة /الشعر/الشاعر، والعاشقة/الحب، والقربان/العذاب ويبقى الشاعر يسير على الخط نفسه.

بعد ذلك يأتي المقطع الرابع والأخير، وهو مقطع طويل يستهله الشاعر باستفهام في قوله[3]:

ماذا أضاف الدم للقاموس؟

لركعتان في العشق

رأيت البحر في طفولة الشاعر يستحم في غدائر

العاشقة– القصيدة– القربان.

هذا الاستفهام الاستنكاري يريد به الشاعر التأكيد على أن دم الشاعر الذي يضحي بنفسه في سبيل قضيته لا يتساوي مع الألفاظ القاموسية التي يتغني بها الشعراء المتكسبون، ثم يحيلنا الشاعر إلى الحلاج ومأساته ليذكرنا من خلال كلماته (ركعتان في العشق،

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص572.

(2) ينظر: رؤبين سنير، ركعتان في العشق، دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، ص179.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص572.

لا يصح وضوؤهما إلا بالدم)، ليخلص إلى أن الشاعر يقدم قربانه (العشق، الشعر) ليتحدى الظلم والظالمين في هذا العالم.

ويختم الشاعر قصيدته بهذا المعنى في قوله[1]:

حامل القربان ألقى وردة في النهر

قال اشتعلي أيتها الأنهار في القارة باسم الفقراء

حامل القربان قال اشتعلي أيتها القارات.

وبهذا يرفض البياتي تخاذل الشعراء عن دورهم الريادي، ورسم لهم طريق الخلود، كالحلاج ونيرودا، فالشاعر يموت ولكن كلماته تبقى.

أما القصيدة الثالثة (قراءة في كتاب الطواسين للحلاج) فهي نتيجة للقصيدتين السابقتين، وقد نشرت في ديوان (قمر شيراز).

القصيدة تتكون من عشرة مقاطع « وتكاد تجمع للطروحات التي أمضى البياتي حياته بالحديث عنها: الصراخ في ليل الإنسانية، الموت والعودة، الانتظار، بناء وطن للشعر، لماذا صمت الإنسان؟»[2].

فالمقطع الأول نثري، يصرخ فيه الشاعر ويتساءل عن صمت الإنسان في قوله[3]:

أصرخ في ليل القارات الست، أقرب وجهي من سور الصين،

وفي نهر النيل أموت غريقا، كل متون الأهرامات معي، ومراثي

المعبودات، أموت وأطفو منتظرا دقات الساعات الرملية، في

برج الليل المائل، أبني وطنا للشعر...،

أصرخ مذعورا

لماذا يا أبي أنفى في هذا الملكوت ؟ ...

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص574.

(2) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص371.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص588.

لماذا يا أبتي صمت الإنسان؟

وفي المقطع الثاني تبدو الصورة أكثر وضوحا من المقطع الأول، يقول الشاعر[1]:

من تحت مسلات طغاة العالم

من تحت رماد الأزمان

من خلف القضبان

أصرخ في ليل القارات، أقدم حبي قربان

للوحش الرابض في كل الأبواب

يقدم الحلاج/الشاعر، في هذا المقطع حبه قربانا للوحش الرابض في كل الأزمان، وماذا يمتلك الشاعر إلا شعره ليقدمه قربانا للطاغية في كل العصور، ويضحي بنفسه من أجل الآخرين والمنبوذين، ثم يأتي المقطع الثالث في قول الشاعر[2]:

أجيال وقوافل

أمم وممالك

أهلكها الطوفان

وهنا قناع أخر (سيدنا نوح) يضمه البياتي إلى القديسين مستندا إلى القرآن الكريم.

ثم يأتي المقطع الرابع ليصور أهمية ظهور المخلص والمنقذ يقول الشاعر[3]:

واحدة بعد الأخرى، ترفع الأيدي في وجه الطغيان

لكن سيوف السلطان

تقطعها، واحدة بعد الأخرى، في كل مكان.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص588.

[2] المصدر نفسه، ص588، 589.

[3] المصدر نفسه، ص589.

ويأتي المقطع الخامس في سطر واحد وذلك في قول الشاعر[1]:

فلماذا، يا أبتي، لم ترفع يدك السمحاء؟

يعلق محي الدين صبحي على هذا المقطع بقوله:« يذكر –أي المقطع– بقول الحلاج بعد أن قطعت يداه ورجلاه:إلهي، إنك تتودد إلى من يؤذيك، فكيف لا تتودد إلى من يؤذي فيك؟ »[2].

ويأتي المقطع السادس ليبين أن نجاح الثورات يأخذ بذرتها لصوص الثورات، وبالتالي لا تصمد هذه الثورات وتقتل في مهدها، يقول الشاعر[3]:

ثورات الفقراء

يسرقها، في كل الأزمان، لصوص الثورات.

ثم يأتي المقطع الموالي ليضيف إلى قائمة القديسين الشهداء قديس أخر وهو (زاباتا)[4]:

(زاباتا) كان مثالا ومئات الأسماء الأخرى

في قاموس القديسين الشهداء

ثم يأتي المقطع الثامن المكون من سطر كالمقطع الخامس، واختزال مقطع في سطر واحد له أهميته الكبيرة، يقول الشاعر[5]:

فلماذا يا أبتي صلب الحلاج؟

والبياتي يطرح هذا التساؤل للقلق الذي ينتابه في معظم دواوينه، لماذا الموت؟ لماذا يصلب ويموت الثوار في كل زمان ومكان؟

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص589.

(2) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص381.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص589.

(4) المصدر نفسه، مج2، ص589.

(5) المصدر نفسه، ص589.

الجواب، لأن الشاعر يتقاسم الرؤى والتجربة الإنسانية مع كل ثوري ومناضل وطالب حرية في هذا العالم.

ويأتي المقطع التاسع طويل نوعا ما يتقاسم فيه البياتي مع الحلاج رؤيته وتجربته الإنسانية ومعاناته ونصرته للمظلومين[1]:

في أحواض الزهر وفي غابات طفولة حبي، كان الحلاج رفيقي في
كل الأسفار، كنا نقسم الخبز ونكتب أشعارا عن رؤيا الفقراء
المنبوذين، جياعا في ملكوت البناء الأعظم...
لماذا تنفى الكلمات؟ يصير الحب عذابا؟ والصمت عذابا؟
في هذا المنفى ؟ وتصير الكلمات طوق نجاة.
للغرقى في هذا اليم المسكون بفوضى الأشياء؟

ثم يختم البياتي قصيدته بقوله[2]:

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار
في هذا الليل المسكون بحمى شيء ما، قد يأتي أولا يأتي
من خلف الأسوار.

وكأن الشاعر يصور الحلاج نورا يهتدي به كل فقراء العالم منتظرين الذي يأتي أولا يأتي من خلف الأسوار.

وعلى هذا فإن الصورة الرمزية في هذه القصيدة اتصفت بالشمولية والكلية مستغرقة كل الجمل الشعرية، وهذا من صميم الحداثة، ونلمس كذلك في هذه القصيدة أن البياتي نهل من اللغة الصوفية حيث بدت أكثر بهاء وتسام، معبرة عن التماهي والحب والشوق والاحتراق، وما هذه القصيدة إلا ترجمة لمصير العاشق (الحلاج) ومصير الشاعر المتطابقين، والكشف عن معاناتها.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص589.

[2] المصدر نفسه، ص589.

- **ابـن عربي:**

هو محي الدين بن عربي من كبار المتصوفة، وظفه البياتي كرمز صوفي ليتقاطع مع خطابه الصوفي في قصيدة (عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق) ونشرت في ديوان (قصائد حب على بوابات العالم السبع)، وفيها تقمص البياتي شخصيه ابن عربي من خلال القناع وعبر عما يريد إيصاله للمتلقي من رؤى وأفكار، وكذا فإن الشاعر اقتبس بعضا من لغة ابن عربي في كتابه(ترجمان الأشواق)، وهكذا يقدم البياتي تجربة معاصرة من خلال تجربة تراثية صوفية.

القصيدة جاءت في ثمانية مقاطع، وتدور حول ثلاثة هم: ابن عربي نفسه وعين الشمس وترجمان الأشواق، وعين الشمس هو لقب لفتاة جميلة زاهدة كانت تدعي النظام، وترجمان الأشواق هو كتاب غزل كتبه ابن عربي في هذه الفتاة[1].

وقد استبدل البياتي بعض الرموز، فمثلا ذكر جبل قاسيون مكان جبل عرفات ودمشق مكان مكة المكرمة التي كان بها ابن عربي وهناك رأى الفتاة وأباها، يقول الشاعر[2]:

أحمل قاسيون

غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور

ووردة أرشق فيها فرس المحبوب

وحملا يثغو وأبجدية

أنظمه قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور

هنا يتغير مكان ابن عربي، فمن مكة يصبح في جبل قاسيون بدمشق أين دفن، حاملا قبره الذي يتعدد ويصبح (غزالة، وردة، حملا، قصيدة) والمقطع الثاني يتحول الزمن

---

[1] ينظر: محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص310 و(صفحة الهامش).

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص493.

إلى الماضي، ويذكر فيها الشاعر مراتب الارتقاء للصوفي العاشق حتى يصل إلى مرحلة الإهداء[1]:

كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريد

وصاحب الجلالة

أهدي إلي بعد أن كاشفني غزالة

والغزالة رمز للواردات الإلهية في ترجمان الأشواق.

المقطع الثالث يذكر الشاعر اسم المعشوقة[2]:

تقودني أعمى إلى منفاي عين الشمس.

ثم يعود الزمن الماضي في المقطع الرابع[3]:

تملكتني مثل ما امتلكتها تحت سماء الشرق

وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلى في انتظار

البرق

لكنها عادت إلى دمشق

مع العصافير ونور الفجر

تاركة مملوكها في النفي...

وهنا تبدو معاناة الشاعر بعد أن فقد حبه وبقى وحيدا في النفي في الأرض الميتة التي يعبر عنها في المقطع الخامس[4]:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص493.

(2) المصدر نفسه، ص494.

(3) المصدر نفسه، ص494.

(4) المصدر نفسه، ص494.

أيتها الأرض التي تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء

وجثث الأفكار

أيتها السنابل العجفاء

هذا أوان الموت والحصاد

أما المقطع السادس يعود لدمشق ليرسم هذه المدينة[1]:

قريبة دمشق

بعيدة دمشق...

أيتها المدينة الصبية

أيتها النبية

أكتب الفراق والموت علينا، كتب الترحال؟

هنا تتماهي دمشق/عين الشمس/ الغزالة التي يبحث عنها العاشق والولي، باعتبار أن دمشق مدينة الحضارات والخلافة الإسلامية، أي هي مهد الانبعاث والتجدد والولادة للحب الجديد/ الثورة / المستقبل ولكن الفراق كتب على الشاعر وهذا ما نجده في المقطعين السابع والثامن يقول الشاعر[2]:

لا تقترب ممنوع

فهذه الأرض إذا أحببت فيها حكم القانون

عليك بالجنون

وتختم القصيدة بقول الشاعر[3]:

موعدنا ولادة أخرى وعصر قادم جديد

يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظل والقناع

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص495.

[2] المصدر نفسه، ص495.

[3] المصدر نفسه، ص496.

وتسقط الأسوار.

ويرجع ابن عربي إلى قبره مرة أخرى بجبل قاسيون ومعه يقبر حلم الشاعر في انتظار ولادة جديدة.

هاتان أهم شخصيتين رمزيتين صوفيتين وظفهما البياتي توظيفا جيدا، بالإضافة إلى شخصيات أخرى كجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار وغيرهم.

وفي الأخير نستطيع القول إن البياتي منفعل بأحداث عصره، كما انفعلت الشخصيات الصوفية التي وظفها، وكان تصوفه احتجاجا على الواقع المعاصر، وعلى مأساة الإنسان، ونوعا من الصمود والمجابهة لتحديات هذا العصر، « وانطلاقا من رؤية حداثية، تستلهم القيم التعبيرية الكامنة في هذه اللغة، بربط هذا التراث الصوفي بمقولات الحداثة وتطلعاتها المعرفية والفنية»(1).

وحين نقرأ شعر البياتي نجده قد وظف الرموز الصوفية التي ساهمت في تشكيل صوره الشعرية، وعانقها لتلعب دور المرآة التي تعكس الواقع، وإعطائها بعدا جديدا ينتهي بروح الأمل والقوة والتجدد والولادة والبعث، وكأن الشاعر يريد أن يوقظ هذه الشخصيات لتنهض بالأمة وتصبح نبعا للمقاومة، وسبيلا للتحرر.

2-3-التشكيل بالرمز التوليدي (الطبيعي):

يعتبر هذا الرمز من الرموز المنتشرة بكثرة في الشعر المعاصر، وذلك لما يجده الشاعر من حرية في استخدامه، « فالرمز التوليدي يتمتع بميزتي التبدل والوفرة، إذ إن جميع المسميات في اللغة متاحة للشاعر الذي يقوم بتفريغها من دلالاتها الموروثة، ثم يعيد شحنها بعد ذلك بدلالات جديدة تعبر عن الموقف الذي يريده الشاعر»(2).

---

(1) ينظر: محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص188.

(2) عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص222.

ومن الرموز التوليدية التي وظفها البياتي في شعره (النار، النور، الزلزال، البحر، المطر، الريح، الطاووس، المدينة، ...) وأول الرموز المنتشرة في شعر البياتي والتي تثير الانتباه رمزا (النار) و(النور) حيث يحملان دلالة إيديولوجية مركزية ترتبط بمعاني الثورة والتمرد، يقول الشاعر [1]:

عيناك قنديلان من ذهب ونار

حمامتي ذهب ونار

وجلنار

يتوهجان، الليل، في منفاي.

ويقول في قصيدة (أغنية خضراء إلى سوريا) [2]، وقد سكنت الثورة قلبه:

عيناي في عينيك، يا وطن العقيدة والكفاح

والنار في قلبي، وفي يدي سلاح

أحمي حدودك من صغار النحل

يا وطن الأقاح.

ويقدم الشاعر نفسه قربانا لانتصار الثورة بقوله[3]:

أنا شهيد العشق في بلادكم

أنا طعام النار

ويتماهى رمز عائشة مع رمز النار لتصبح عائشة هي الثورة في صورة شعرية موحية، وذلك في قول الشاعر [4]:

ستعودين مع الميلاد والموت نبية

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص150.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3]المصدر نفسه ، ص223.

[4] المصدر نفسه، مج2، ص462.

تشعلين النار في هذي السهوب الحجرية

أما في ديوان (بستان عائشة) فتتجلى رمزية النار والنور في دلالتهما عن الثورة والتمرد والحب، يقول الشاعر[1]:

رجل تسلح بالنبوءة واللهيب

أسرى بنار الرافضين

ومات في المنفى وحيد

فرمز النار هنا ساهم في إعطاء طاقة إيحائية للصورة الفنية.

أما في قصيدة (نار الشعر) فتبدو رمزية النار، النور واضحة وتسيطر على كامل القصيدة، فالشاعر يتكلم عن الثورة والشعر، فالشعر له نار تبيد كل ما يتعرض له، والشاعر يكون هو المناضل الذي يموت من أجل قضيته، ولا يمنعه الموت من النضال، يقول الشاعر[2]:

لكني كنت أموت غريقا

في النور القادم، من أبعد نجم محترقا

في نار الشعر الزرقاء

أما في قصيدة (بكائية إلى صلاح جاهين) فقد صور البياتي الشاعر صلاح جاهين وهو يفاجأ بالهزائم المتكررة للعرب، وبالتالي انهزام الثورة وذلك باستخدام رمز النور، يقول الشاعر[3]:

فاجأه موت النور

وبرد السنوات

فبكى مثل الرجل / الطفل المخذول ومات.

---

(1) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص14.

(2) المصدر نفسه، ص18.

(3) المصدر نفسه، ص95.

والطاووس من الرموز التوليدية التي يشير بها البياتي إلى الشعراء المعاصرين المزيفين الذين يتاجرون بالكلمة، يقول [1]:

هزمتنا في مقاهي الشرق

حرب الكلمات

والطواويس التي تختال

في ساحات

موت الكبرياء

ثم يـــــواصل[2]:

نحن لم نهزم

ولكن الطواويس الكبار

هزموا هم وحدهم

كما يستخدم الشاعر رمز الطاووس للإشارة إلى الحاكم الفاسد، ويمزج هذا الرمز برموز أخرى (الطاعون، الزلزال)، كما نرى في قصيدة (الطاووس) [3]:

مدن بالطاعون تموت وأخرى يضربها الزلزال

ومجاعات وحروب في كل مكان ودمار

وحضارات وعصور تنهار

لكن الطاووس، بلا خجل، يظهر عورته للناس.

نلاحظ أن الشاعر يحشد مجموعة من الرموز ليكثف الدلالة ويوسع الصورة الشعرية لتصبح أكثر إيحاء و تعبيرا، فإلى جانب رمز الطاووس الذي يدل على الحاكم الفاسد، يأتي

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص408.

[2] المصدر نفسه، ص409.

[3] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص70.

رمز الطاعون الذي يدل أيضا على الحكم الفاسد وعلى الشر بجميع أشكاله، أما رمز الزلزال فهو يرمز إلى النازلة أو المصيبة العظيمة.

وصورة المدينة عند البياتي هي أيضا من الصور الرمزية المتكررة في شعره فهي تدل على الواقع الموضوعي المعاصر، يقول الشاعر[1]:

مدينتي دمرها الزلزال

أفنى أهلها الطاعون

أصابها الجنون

عاثت بها الفئران

غاض الماء في العيون

فالملاحظ هنا أن الرمز الأكبر هو المدينة التي تمثل الواقع المرير للمدن العربية، هذا الرمز الكبير تعززه وتشد من عضده رموز أخرى كالطاعون والزلزال، والفئران ترمز إلى الموت والمرض، والماء رمز للخصب والحياة، وباجتماع هذه الرموز تتضح رؤيا البياتي وعالمه المجدب الذي يسوده القنوط والدمار والموت.

وكما يقول خليل رزق أن المدينة «لا تشير إلى مقطع جغرافي محدد إنما تستخدم كرمز للصراع بين رؤيا الشاعر والواقع الموضوعي للمدينة»[2].

أما القرية فقد وظفها الشاعر كرمز للخصب والولادة والطيبة والبراءة، يقول الشاعر[3]:

وفي قريتي كان أطفالنا

يغنون للأرض غب المطر

وكان الربيع يهز الحياة

بساعده في دروب القمر

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص305.

(2) خليل رزق، شعر البياتي في دراسة أسلوبية، ص126.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص156.

ومن الرموز التوليدية أيضا عند البياتي (البحر)، فقد وظفه كرمز للتجوال والسفر وهو عنوان لديوانين هما (كتاب البحر)، و(البحر بعيد أسمعه يتنهد)، والشاعر دائم التجوال والترحال لذلك جاء رمز البحر ليعزز هذه الدلالة، يقول الشاعر[1]:

يا شعر حطم هذه الأوثان

واقتحم الخطوب

وتعال نرتاد البحار

ونجتلي نجم الشعوب

وقوله أيضا[2]:

سقيتني الخمر وقلت كل ما يقال

هدهدت أوجاعي

وأيقظت حنيني لنداء البحر والترحال

وها أنا اليوم وحيدا أذرع الخيال

أما المطر فهو يرمز للاغتراب والوحدة وذلك في قول الشاعر[3]:

وأنا...

وأنت؟

أنا الوحيد!

كقطرة المطر العقيم، أنا وحيد

ويرمز المطر للوحدة وذلك في قول الشاعر[4]:

كقطرة المطر

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص236.

(2) المصدر نفسه، ص300.

(3) المصدر نفسه، ص110.

(4) المصدر نفسه، ص257.

كنت وحيدا

آه يا حبيبتي، كقطرة المطر

ومن الرموز الطبيعية الشائعة في الشعر الحديث وشعر البياتي بالخصوص رمز الريح، «حيث لا يكاد الدارس يجد شاعرا حديثا واحدا لم يكن له موقف جمالي من الريح بوصفها رمزا، وبوصفها حقيقة أيضا... وبوصفها رمز الدمار والخراب»[1].

أما شاعرنا البياتي فقد وظف رمز الريح لدلالات كثيرة منها: الدمار والخراب في قوله[2]:

إن لي بيتا على خضر التلال

خلعت أبوابه الريح وأبقته على الدهر سؤال

كما يدل رمز الريح على النفي والغربة وذلك في قول الشاعر[3]:

احمليني يا رياح

عبر آلام الليالي

احمليني يا رياح

ومن دلالات رمز الريح كذلك الحرية التي ينشدها الشاعر، وذلك في قوله[4]:

أنا هذا بلا أسمال

حر كهذي النار والريح، أنا حر إلى الأبد

ويستخدم الشاعر رمز الريح للتعبير عن الحزن والمعاناة في قوله[5]:

من كان يبكي تحت هذا السور؟

---

(1) سعد الدين كليب، دلالية الرمز في الشعر الحديث، ص37.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص296.

(3) المصدر نفسه، ص297.

(4) المصدر نفسه، مج2، ص346.

(5) المصدر نفسه، ص382.

لعلها الريح التي تسبق من يأتي ولا يأتي

لعل شاعرا يولد أو يموت.

إن اختيار هذه الرموز التوليدية جاءت بوحي من تجربة البياتي الانفعالية لتشكل صوره الشعرية، فقد انتسب إليها، وارتبطت بظروفه النفسية لذلك مرت وفق للسياق، وجنوحا للابتعاد عن الواقع.

2-4-التشكيل بالرمز التاريخي:

غاص شعراء الحداثة في التاريخ، يستلهمون منه شخصياته وحوادثه، فتنصهر مع معطيات التجربة الشعورية في بوتقة واحدة، ويمتد جسر التواصل بين الماضي والحاضر، والمبدع والمتلقي، وتلج هذه الرموز التاريخية إلى عالم الصورة الشعرية[1]، لتعطيها بعدا جديدا وحياة أخرى، وقد استطاع البياتي من خلال الرموز والشخصيات التاريخية التي وظفها في شعره الحداثي أن يجد السمة المتجددة التي تتمتع بها وتحدث من خلالها متخذا منها قناعا، وفي هذا المجال يقول البياتي:« إن شخصية الحلاج والمعري والخيام وديك الجن وطرفه بن العبد وأبي فراس الحمداني والمتنبي والإسكندر المقدوني وجيفارا وهملت وبيكاسو وهمنجواي ومالك حداد وجواد سليم وألبير كامي وناظم حكمت وعبد الله كوران و... وبابل والفرات ودمشق ونيسابور ومدريد وغرناطة وقرطبة وتهامه وغيرها التي اخترتها حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور في موقفه النهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون، ولذلك اكتسبت هذه القصائد، هذا البعد الجديد، الذي يجعلها تولد من جديد، كلما تقادم بها العهد»[2].

---

[1] ينظر: سامية آجقو، شعر نازك الملائكة بين التراث والحداثة، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2011- 2012، ص290.

[2] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص40، 41.

إن البياتي يبحث عن السمة المتجددة والحداثة في هذه الرموز، لتصلح كنماذج في شعرنا المعاصر، وإذا انتفت هذه السمة المتجددة فلن تكون هذه الرموز صالحة لتوظيفها.

ومن الرموز التاريخية التي وظفها البياتي عمر الخيام الشاعر الفارسي، حيث حضر هذا الرمز في قصيدة قصيرة بعنوان (الرجل الذي كان يغني) في ديوان (أشعار في المنفى 1957)، ومسرحية (محاكمة في نيسابور) 1963، وديوانين هما (الذي يأتي ولا يأتي) 1966 (والموت في الحياة) الذي صدر سنة 1968م.

وقد جسد البياتي من خلال هذا الرمز الصراع بين هذه الشخصية (البطل النموذجي) وبين مجتمعه والعالم، وسعيه للتحرر وتحقيق ما يصبو إليه.

كما يرى البياتي أن الخيام « قد عانى محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية»[1]، وهو يبحث دائما عن المدينة الفاضلة ويقضي حياته في الغربة والترحال، يقول الشاعر في قصيدة (في حانة الأقدار) [2]:

القمر الأعمى ببطن الحوت

وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت

نار المجوس انطفأت

فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة

لعلها تطير في هذا الظلام الأخضر المسحور

وفي قصيدة (الموتى لا ينامون) يجعل البياتي من الخيام بديلا له حيث يقول: [3]

في سنوات الموت والغربة والترحال

كبرت يا خيام

---

(1) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص19.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص377.

(3) المصدر نفسه، ص379.

وكبرت من حولك الغابة والأشجار

شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والأحلام

ماتت على سور الليالي، مات أروفيوس

ومات في داخلك النهر الذي أرضع نياسابور

فالبياتي يعيش حياة الخيام ويعاني مثله في البحث عن الحب المفقود، ولكنه تعب وكبر ومل الغربة والترحال، وعليه فهناك تشابه كبير بين الخيام والبياتي، وهذا ما يدل عليه قول البياتي« يكفيني في الحياة ما يكفي عمر الخيام»[1]، ويواصل الشاعر استرفاد الخيام في ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي) عبر القصائد (الليل فوق نيسابور)، و(صورة على غلاف) و(الحجر)، و(طريدة)، وفي هذه القصائد تتحد رؤية الشاعر مع رؤية الخيام حول اللجوء إلى الخمر من أجل الابتعاد عن قسوة الحياة والغربة والتمرد، ويشكو الشاعر من مأساة عصره وبالتالي يرافق الخيام في تمتعه بأيام عمره في حانه الخمار، يقول البياتي في قصيدة (طريدة) [2].

أهذه الآلام

وهذه السجون والأصفاد

شهادة الميلاد، يا خيام

في هذه الأيام؟

دفنت رأسي في الرمال، ورأيت الموت في السراب

فقير هذا العالم الجواب...

والموت في كل مكان ضرب الحصار

فلنشرب الليلة حتى يسقط الخمار

في بركة النهار

---

[1] عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، ص107.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص378.

إن الخيام فشل في محاولاته الثورية لذلك لجأ إلى الخمر لينسى ثوريته، وقد نظر البياتي إلى هذا الموقف وتبناه وأصبح كالخيام يتناسى همومه ومآسيه باللجوء إلى الخمر. أما في قصيدة (الحجر) فيعبر الشاعر /الخيام عن عجزه وهرمه بفعل الزمن، وينهزم أمام الموت يقول الشاعر[1]:

تهرأ الخيام

وسقطت أسنانه، وجفت العظام

وهجرت يقظته عرائس الأحلام.

والدود فوق وجهه فار وفي الأقداح

العندليب قال لي، وقالت الرياح

الليل طال، طالت الحياة

فأين يا رباه!

شمسك تحيي الحجر الرميم

وتشعل الهشيم.

أما في ديوانه (الموت في الحياة) الذي يبدأ بعبارة الوجه الآخر لتأملات الخيام في الوجود والعدم، وهنا بحث الشاعر/الخيام في الموت الذي كان يراه من خلال الحياة، بينما في ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي) بحث الخيام في الحياة، فوجد الموت[2].

ويتماهى البياتي في ديوان (الموت في الحب) مع الخيام وديك الجن، ولوركا الشاعر الاسباني وطرفه في العبد، وأمير حلب الحمداني، والإسكندر الأكبر، ... وكلها رموز تاريخية، تتعدد من خلال تعدد القناع الذي يتخذه الشاعر طالبا من خلاله الوحدة في الرؤية ومن بعد ذلك العمل الفني.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص387.

(2) ينظر: محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص221.

يقول البياتي على لسان الخيام: [1]

الكل ماتوا، رحلوا، حمامتي الوداع

كنا معا ندرك سر الموت والحياة

كنا معا، فآه...

وخيم الليل على مدريد

وسقط الجليد

مخبأ بيده البيضاء وجه العاشق الشرير

وطارت الحمامة

وعاد جثماني إلى تهامه.

نلاحظ هذا التماهي بين البياتي والخيام ولوركا، والقاسم المشترك بينهم هو الثورة والتمرد على الأوضاع، فالخيام تمرد على حياته وأصبح غارقا في الذات، ولوركا سقط قتيلا في ساحات مدريد من أجل قضيته، والبياتي يصارع الأوضاع العربية والعالمية بشعره ويتصدى لها.

كما يوظف البياتي رموزا تاريخية أخرى (كطرفه وديك الجن، أبي فراس الحمداني والإسكندر الأكبر والنابغة وصلاح الدين الأيوبي، والمعرى ...).

فنجد البياتي قد ذكر أبياتا من معلقة طرفه بن العبد، وجمع بين التناص والرمز في صورة شعرية توحي بهزيمة البطل، حيث يقول في قصيدة (قال طرفه بن العبد) [2]:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي

وبيعي وإنفاقي طريفى ومتلدي

إلى أن تحامتنى العشيرة كلها

وأفردت إفراد البعيد المعبد

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص428.

[2] المصدر نفسه، ص463.

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

كريم يروى النفس طول حياته

ستعلم إن متنا غدا أينا الصدي

كما نرى صورة البطل المهزوم تتكرر في رمز الإسكندر الأكبر، حيث يعبر الشاعر عن طغاة العالم الذين عرفهم التاريخ، يقول[1]:

ها هو ذا الإسكندر في المرأة

ينام يقظان على جواده..أراه

مبللا بعرق الحمى وعطر الليل

تأكل لحم يده القطط...

هاهو ذا المنتصر المهزوم

يعود من أسفاره وليس للإسفار

نهاية، مكللا بالعار

أما شخصية أبي فراس الحمداني الأمير الشاعر، فقد وظفها البياتي كرمز للغربة والأسر، ونحن نعلم أن أبا فراس قضى فترة في الأسر عند الروم وكتب هناك رومياته، يقول البياتي في قصيدة (روميات أبي فراس) [2]:

جنية كانت على شطآن بحر الروم

تبكي وكنت راقدا محموم

عانقتها وهي على شطآن بحر الروم

عارية تعوم...

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص448.

(2) المصدر نفسه، ص445.

كتبت فوق الصخر

اسمك يا حبيبتي وفوق موج البحر

فمحت الرياح ما كتبت

وها أنا في الأسر

أكتب ثانية فوق رخام القبر.

وتأتي شخصية ديك الجن وقصته مع جاريته وحبيبته ورد كرمز لصورة تتعلق بالمعشوق التي يركز عليها البياتي دائما، وأفنى عمره في البحث عن محبوبته (عائشة) التي كلما عثر عليها فرت منه وعاود البحث عنها من جديد، يقول في قصيدة (ديك الجن)[1]:

رأيت ديك الجن في الحديقة السرية

يضاجع الجنية

يغمرها بالقبل الندية

لكنها تفر قبل ذروة العناق

تموت في جزائر المرجان

ها هي ذي في القاع

تزحف فوق وجهها جحافل الديدان...

ها هي ذي الجنية

تعود بعد موتها حية

جارية رومية

فقناع ديك الجن يرمز به البياتي إلى التوحد مع المعشوق وذلك استنادا إلى حادثة تاريخية تفيد بأن ديك الجن قتل محبوبته ورد وحرق جسدها وصنع منه كأسا يشرب فيه وحده، وهذا ما يعتقده البياتي ويرى فيه تشابه بينه وبين ديك الجن.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص439.

ويستخدم البياتي البطل التاريخي (صلاح الدين الأيوبي) كرمز لمنقذ اللاجئين الفلسطينيين ونصير للقضية الفلسطينية، وذلك ما نجده في قصيدة (الجرادة الذهبية) التي أهداها الشاعر للاجئين[1]:

أبعث حيا بعد ألف عام

في ساحة الإعدام

وفي خيام اللاجئين ومقاهي مدن العالم دون وطن أو بيت

تتبعني كلاب صيد الموت...

رأيت بؤس الشرق

ونجم الميلاد في دمشق

رأيت مجد فقراء الأرض في فيتنام

وفي خيام اللاجئين سيد الآلام

منتظرا خيل صلاح الدين

وصيحة الفرسان في حطين.

يسوق البياتي هذا الرمز ليصور حالة اللاجئين الفلسطينيين الذين ينظرون إلى ضياع إرث صلاح الدين على يد الملوك العرب وهذا ما عبر عنه، (بؤس الشرق)، والخيانة الكبيرة للشعوب البائسة التي تنتظر عودة صلاح الدين وصيحة الفرسان في حطين.

كما تبرز عند البياتي في سياق الثورة صورة الطفل الثوري، ويوظف « موضوع حبه للطفولة كرمز لاستعادة الخبرة البدائية للإنسان... والشاعر يحمل أبدا في داخله بساطة ونقاء وبراءة الطفولة التي هي من وجهة نظره شرط لازم لتحقيق الانتصار على المرض والشيخوخة والفقر »[2].

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص454.

[2] خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص120.

لذلك تتعدد صور الطفل الثوري في قصائده، لأنه نقيض الموت والانتصار للثورة، وهو رمز يتكرر في قصائد البياتي، ومن أمثلة ذلك صورة البطل الشهيد (العربي بن مهيدي) الذي قتله البرابرة الفرنسيون في زنزانته، وفي هذا الشأن يقول البياتي في قصيدة (الموت في الظهيرة) [1]:

قمر أسود في نافذة السجن وليل

وحمامات وقرآن وطفل

أخضر العينين يتلو

سورة النصر، وفل

من حقول النور من أفق جديد

قطفته يد قديس شهيد

يد قديس وثائر

ولدته في ليالي بعثها شمس الجزائر...

وعلى الجدران ظل

يتدلى رأسه، يسقط ثلج

فوق عينيه وترب وجنادل

فوق عيني ذلك الطفل المناضل.

كما نرى صورة الطفل كذلك في قصيدة (مرثية إلى ناظم حكمت) حيث يصور الشاعر صديقه الشاعر التركي ناظم حكمت طفلا يحمل قيثارة متحدا مع الأطفال في حلمهم[2]:

الشاعر الطفل يعود حاملا قيثارة الأحياء

يفتح عينيه على الرذاذ والبروق والأصداء

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص172.

[2] المصدر نفسه، ص313.

الشاعر الطفل يشك وردة في الموجة العذراء

هذه الموجة العذراء ستحمل طفلها (الشاعر) وتسبح به في الضياء[1]:

الموجة العذراء

تضفر شعر أختها في وحشة المساء...

تحمل نعش طفلها الشاعر في أرجوحة الضياء

ويأتي شاعر المعرة (أبو العلاء المعري) الذي تأثر به البياتي ووظفه في شعره، ففي قصيدة (موعد في المعرة) من ديوان (أشعار في المنفي)، يوظف البياتي شاعر المعرة كرمز للشعراء الذين لا ينظمون الشعر تحت مظلة السلطان، ولا يتنازلون عن مواقفهم، يقول الشاعر[2]:

صاح إنا لم نعد مخلب هر

لم تعد أشعارنا

مخدع عهر

للسلاطين، ولا باقات زهر

لم نعد محض نفايات وصفر

نعصر الخمر إلى الأرباب من دهر لدهر.

والبياتي في توظيفه لشخصية أبي العلاء المعري كرمز ضارب في جذور التاريخ يجدد الرؤية ويعارضها أحيانا ليعطيها بعدا جديد وحياة جديدة.

فقد عارض بيت المعري الذي يتساءل فيه عن القبور من عهد عاد وأين هي ؟ ليؤكد فكرة الموت، لكن البياتي يقول[3]:

صاح هذي أرضنا من ألف ألف تتنهد

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص313.

(2) المصدر نفسه، ص175.

(3) المصدر نفسه، ص174.

وعليها النار والعشب

عليها يتجدد

صاح إنا

أبدا من عهد عاد نتغنى

والأفاعي والقبور

تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى في عناق أو قصيدة...

إننا نذبل كالورد

ونحيا في قصيدة.

فالمعري شاعر متشائم ولكن البياتي يبعثه شاعرا متفائلا ويخاطبه بأن الحياة مستمرة ومتجددة، وحتى وإن مات المعري فهو يحيا في قصائده.

كما يرى عبد اللطيف أرناؤوط في كتابه: "عبد الوهاب البياتي رحلة الشعر والحياة" أن «البياتي يبعث المعري "معريا جديدا" وثائرا كما كان دائما، يطلب منه أن يقم من قبره ليشهد كفاح الجماهير، وتطلعها للحرية»[1]، هذه هي الرؤيا المعاصرة التي أدخلها البياتي على مواقف المعري تجعله يحي هذه المواقف من جديد ويعطيها بعدا زمانيا ومكانيا، وهو لم يقف عند الرثاء الحرفي الذي صدر من المعري تجاه الإنسانية وإنما ألقى عليه روح العصر بنظرة تفاؤلية إذ يقول:[2]

يا رهين المحبسين

قم تر الأرض تغني، والسماء

وردة حمراء، والريح غناء

قم تر الأفق مشاعل

وملايين المساكين تقاتل

---

(1) عبد اللطيف أرناؤوط، عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة، ص56.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص175.

في الدجى من أجل أن تطلع شمس

في هذا التوظيف لهذا الرمز ربط بين الماضي والحاضر، رؤيا لتطلعات الجماهير المعاصرة، وتوجيه لها، للمطالبة بحريتها، والبياتي لم ييأس كما يئس المعري وإنما كرس حياته لمواصلة « رسالته الكفاحية التي تهب لوجوده معنى عبر التاريخ، فهو لا يكتفي بالانزواء كما حبس المعري نفسه هربا من جور الحياة وقسوتها، بل يواجهها مشرعا جناحيه للشمس»[1] . إنه الشاعر الذي يجدد حياته من خلال تحديثه لشعره.

ومن شدة تأثر البياتي بأبي العلاء المعري كما تأثر به كل الشعراء والمفكرين سواء في عصره أو الذين جاؤوا بعده، فقد أفرد له قصيدة طويلة في ديوان (سفر الفقر والثورة) بعنوان (محنة أبي العلاء) يصور فيها محنة المعري في حياته، هذه القصيدة تتكون من عشرة مقاطع، يتخذ فيها البياتي من المعري قناعا يتكلم من خلاله ويصور حياة المعري قبل عماه وبعده.

المقطع الأول بعنوان (فارس النحاس) يعبر عن موقف أبي العلاء من الناس التافهين والابتعاد عنهم وبالتالي العزلة[2] :

الشارع الميت غطى وجه الصقيع

والباب أغلقت إلى الأبد

ثلاثة، منها أطل في غد عليك

مقبلا يديك:

لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد

والمقطوعات 2، 3، 4 تتناول علاقة الشاعر المعري بالسلطة الحاكمة، فإما أن تستخدمه أو يثور عليها أو تثور عليه.

(1) عبد اللطيف أرناؤوط، عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة، ص57.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص350.

وتأتي المقطوعات 5، 6، 7 لتصور محنة المعري وانتقاله بين بغداد والمعرة، فالمقطوعة الخامسة بعنوان (حسرة في بغداد) تصور معاناة الشاعر وتشوقه للعودة إلى معرة النعمان، يقول الشاعر:[1]

أبحث عن سحابة
خضراء، عني تمسح الكآبة
تحملني إلى براري وطني
إلى حقول السوسن

والمقطوعة السادسة(قمر المعرة) تصور الاستقرار النفسي للمعري في بلده، ولكن تتحرك في داخله دوافع لمحاربة شعراء البلاط وأذناب السلاطين ونشر السلام بين الناس، فوقع بين أمرين إما الاعتزال وترك كل شيء وفي هذا موت، وإما محاربة الفساد ومجابهة الأعداء وفيه موت كذلك، يقول الشاعر:[2]

الليل في معرة النعمان
زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان
يا آخر الدنيا...
من أي أرض هذه الألحان
وأي رعد عاقر أيقظ في الوديان
منازل الأقنان...
فاستيقظي يا صخرة في الصدر، يا رمحا بلا سنان...
ولتسكني ضفادع السلطان...
ولتضيء المشاعل
ظلام هذا الكوكب الغارق بالأوحال والصقيع

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص352.

(2) المصدر نفسه، ص354.

هذا الأقحوان الذابل.

أما المقطوعة السابعة (لزومية) فهي نتيجة للإخفاقات التي شملت حياة المعري فقرر حبس نفسه في البيت إلى أن يموت، ولكن لزومية البياتي هي صرخة من الأعماق ترى أن الموت هو نهاية للعذاب الإنساني، وذلك في قوله:[1]

عمق وعمق فغدا ينتهي

عذابك الأسود بعد اللقاء

خبزك مسموم فكل ما اشتهت

نفسك، ولتنعم بطول البقاء.

وتأتي المقطوعة الثامنة بعنوان (لتكن الحياة عادلة) تناقش أفكار المعري ومنها فكرة تساوي الناس في الموت فلماذا لا يتساوون في الحياة يقول البياتي:[2]

الموت عدل حسنا، فلتكن الحياة

عادلة، وليمنح الشحاذ عرش الشاه.

ثم المقطوعة التاسعة (الضفادع) وهم الذين نالوا الحظ الأوفر من هجاء البياتي، ويمثلون «أصحاب الأقلام المأجورة والبيروقراطيون، والساسة المحترفون، والثوريون المرتدون»[3]، والمعري يكن لهؤلاء نفس العداء الذي يكنه لهم البياتي وبالتالي تتفق الرؤية، يقول البياتي[4] :

ضفادع كانت تسمى نفسها «رجال»

رأيتهم في مدن العالم، في شوارع الضباب

في السوق في المقهى، بلا ضمير

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص355.

(2) المصدر نفسه، ص355.

(3) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص178.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص356.

يزيفون الغد، والأحلام والمصير.

وهذه المواقف كلها وقف عندها المعري في لزومياته، وبالتالي مهما اختلفت العصور فالضفادع دائما موجودة وتمارس الأفعال نفسها.

وتأتي المقطوعة العاشرة والأخيرة (ولكن الأرض تدور) التي تعتبر«ذروة من السخرية التي يظهر بها المعري مصانعته لأهواء عصره»[1]، يقول البياتي[2]:

إذا أردتم سادتي، فالأرض لا تدور

ولا يغطي نصفها الديجور

ولا تضم هذه القبور

إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور.

وهنا تظهر السخرية جلية ويتعرض البياتي لموقف الفلكي جاليليو مع الكنيسة كما استعرض المعري الديانات في لزومية من لزومياته، ثم يواصل البياتي الكلام عن السلطة الحاكمة وعلاقتها بالرعية وبوجوب الطاعة لأن الرعية لا حول لها ولا قوة، وهذا كله بأسلوب ساخر إلى أن ينتفض ويصرخ في وجه هؤلاء الحكام وذلك في قوله[3] :

فعصركم مضى إلى الأبد

ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور

والأرض، رغم حقدكم تدور

والنور غطى نصفها المهجور.

وهكذا يجب أن تكون صرخات الشعراء في كل زمان ومكان، فالمعري عبر عن مواقفه في عصره، وأعجب بها البياتي، واستدعاه كرمز لمجابهة الحكام في عصره، وبهذا فإن البياتي يؤكد على أن الشاعر المعاصر بحاجة إلى الشاعر القديم.

---

(1) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص180.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص357.

(3) المصدر نفسه، ص358.

إن البياتي نجح إلى حد بعيد في توظيفه لهذه الرموز لأنها تملك طاقة تعبيرية هائلة تساهم مساهمة كبيرة في تشكيل الصورة الشعرية وأصبحت تحيا معه في تجربته الشعرية، وتعبر عن معاناة الإنسان في الحياة والوجود بلغة شعرية حداثية.

وفي ختام هذا الفصل يمكن القول إن البياتي كشاعر حداثي قد جعل من الصورة الشعرية أساسا للغته الشعرية، مما أكسب هذه الأخيرة سمات حداثية تجسدت في الغموض الذي فتح النص على تأويلات كثيرة يلتقطها المتلقي كإشارات خاطفة حسب درجة ثقافية.

كما أن الصورة الشعرية البياتية توفق بين الأضداد وتجمع بين المتناقضات، لتخوض في اللامعقول وتنتج دلالات جديدة، تصبح من خلالها اللغة لغة كشف، وهذه سمة حداثية أخرى من سمات الصورة الشعرية عند البياتي، حيث أصبحت أكثر تنبؤية ورؤيوية.

وما يؤكد أن البياتي شاعر حداثي مجدد استخدامه للرموز الشعرية التي ساهمت في تشكيل الصورة الشعرية، حيث جاءت تلك الرموز كمعادل موضوعي للمعاناة والظروف الاجتماعية التي واكبت ظهور ذلك الشعر، واستطاع أن يتخذ من التاريخ والأسطورة جسرا لتجسيد رؤاه الشعرية، ووسيلة غير مباشرة لتقديم المضامين الثورية والإنسانية لشعره، وذلك من خلال توظيفه الجيد لتقنية القناع.

الفصل الثالث:

حداثة الموسيقى

1- الموسيقى الخارجية:

تتأتى هذه الموسيقى من نظام الأوزان العروضية، وهي بمثابة قواعد يخضع لها كل الشعراء، تساهم في بناء النص الشعري.هذه الموسيقى تتمثل في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان الشعرية والبناء التقفوي.

- **تمهيد عن ماهية الموسيقى والإيقاع:**

تعلق مصطلح الإيقاع منذ القدم بحقل الموسيقى، والآلات الموسيقية، وهذا ما نجده في أغلب تعاريفه، فهو قديما عند الفارابي «عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرها»[1]، أما عند صفي الدين الحلي فهو، «جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم»[2].

وهذا ما أكده النقاد المحدثون على أن الإيقاع في أصله من «مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علم العروض ونقد الشعر»[3].

هذا وقد شارك هؤلاء النقاد في تقديم إسهامات فاعلة على المستوى النظري في تعريف الإيقاع فهو «يرتبط بحياتنا الإنسانية إذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، فسقوط حبات المطر يترك إيقاعا معينا ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضا، فالصوت والحركة إذا تناسبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع»[4].

---

(1) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع32، تونس، 1991، ص11.

(4) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دارسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2004، ص35.

كما عرف على أسس تكرار التفعيلات، وبالتالي يكون الإيقاع «عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة»[1].

وعلى هذا فالإيقاع يتولد أولا أصواتا، تتوالى لتكون وحدة موسيقية (التفعيلة) تتكرر بدورها لتشكل إيقاعا، ومن تكرار إيقاعات متناسبة يتشكل الوزن.

وهكذا فالإيقاع يساهم في بناء جزئيات النص الشعري وانتظامها، كما عبر عن ذلك "علوي الهاشمي" في تعريفة للإيقاع بأنه «انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها»[2].

ويواصل هذا الناقد الكلام عن مفهوم الإيقاع وأنه يختص بمساحة النص كلها لكونه حركة خفية تساعد على التئام أجزاء النص، ويقدم خصائص الإيقاع التي نوجزها كما يلي:

- الإيقاع خط رأسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية.
- كونه خافتا لا يبين إلا في تمظهره الصوتي الصريح.
- شموليته التي تتصل بانسيابه في بقيه خطوط القصيدة وعناصرها.
- خضوعه لعنصر الزمن وإخضاعه له في آن، بتقسيمه إلى وحدات وعناصر متساوية أو متآلفة أو متكررة أو متضادة.
- خضوعه ولو مؤقتا لقانون المادة وعناصرها خضوع الزمان للمكان والروح للجسد[3].

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص374.

(2) ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص25.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص25 وما بعدها.

وهكذا يتضح مما سبق أن مفهوم الإيقاع يختلف من ناقد لأخر، وذلك لأنه ظاهرة عسيرة مستعصية على الفهم لا يمكن تحديده بدقة، إلا أن القاسم المشترك بين هؤلاء النقاد أنهم يتفقون على أن مفهوم الإيقاع متصل بحركة النفس الداخلية تلك الحركة الخفية التي تساعد على التئام أجزاء النص.

1-1-الأوزان الشعرية:

البياتي رائد من رواد الحداثة، لذا اتسمت قصائده بسمات حداثية، فمنذ ديوانه الثاني (أباريق مهشمة) وحتى ديوانه الأخير (نصوص شرقية) أصبح شعر التفعيلة السمة المميزة لإنتاجه حتى غدا شاعرا حداثيا بامتياز .

يضم المتن التفعيلي للبياتي 22 ديوانا من 23 ديوانا، تمثل جملة دواوين الشعر الحر لدى البياتي إذ لا يوجد سوى ديوان (ملائكة وشياطين) الذي اعتمد فيه على الشعر العمودي.

هذا وقد بلغت عدد القصائد الحرة لدى البياتي تسع وثمانون وثلاثمائة(389)، إضافة إلى 16 قصيدة تنوع الإطار الإيقاعي ما بين التفعيلة والشعر العمودي وقصيدة النثر[1]، وبالتالي يصبح العدد الإجمالي 405 قصيدة أي بنسبة 83.75٪ من إجمالي شعر البياتي الحر والعمودي الذي يقدر بـ 488 قصيدة .

وفيما يأتي جدول يوضح إنتاج البياتي :

الديوان	السنة	عدد القصائد الحرة	الديوان	السنة	عدد القصائد الحرة
أباريق مهشمة	1954	37/22	الكتابة على الطين	1970	16/16
المجد للأطفال والزيتون	1956	26/24	قصائد حب على بوابات العالم السبع	1971	10/10

[1] ينظر: محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري: دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، ص 65.

أشعار في المنفى	1957	21/19	سيرة ذاتية لسارق النار	1974	07/07
عشرون قصيدة من برلين	1959	20/20	كتاب البحر	1975	09/09
يوميات سياسي محترف	1960	09/08	قمر شيراز	1975	08/08
كلمات لا تموت	1960	25/22	مملكة السنبلة	1979	13/13
النار والكلمات	1964	34/34	بستان عائشة	1989	62/62
سفر الفقر والثورة	1965	08/08	كتاب المراثي	1995	55/53
الذي يأتي ولا يأتي	1966	18/18	كتاب الحريق	1996	15/12
الموت في الحياة	1968	12/12	البحر بعيد أسمعه يتنهد	1998	25/21
عيون الكلاب الميتة	1969	11/11	نصوص شرقية	1999	6/5

أما عن أوزان الشعر الحر لدى البياتي فهي موزعة كالآتي :

البحر	الرجز	المتدارك	الكامل	الرمل	الوافر	المتقارب	المجموع
عدد القصائد	168	108	57	42	11	3	389
النسبة	43.18	27.76	14.65	11.05	2.82	0.77	/

ما نلاحظ من خلال هذا الجدول أن البحرين المهيمنين على إنتاج البياتي الحر هما (الرجز، والمتدارك)، حيث بلغت نسبة الرجز 42.93٪ وهي نسبة عالية، ويليه المتدارك بنسبة 27.75٪ ولو جمعنا النسبتين لحصلنا على 70.68٪، وهي نسبة مسيطرة على ثلثي إنتاج البياتي الحر تقريبا .

ثم نجد بعد ذلك الكامل بنسبة 14.05٪، ثم الرمل بنسبة 11.05٪ وهما نسبتان متوسطتان إذا جمعناهما تحصلنا على ما يفوق الربع أي نسبة 25.7٪، أما المتقارب والوافر فمجموعهما يشكل نسبة 3.59٪ وهي نسبة قليلة جدا.

والملاحظ أن توظيف هذه البحور في الشعر الحر لدى البياتي لم يأت عشوائيا، وإنما «خضع لتوزيع زمني محدد»[1]. فنلاحظ سيطرة الكامل على بداية إنتاج البياتي المتمثل في ديواني (أباريق مهشمة)، و(المجد للأطفال والزيتون) حيث بلغت نسبة الكامل في الأول 90.9٪ أما الديوان الثاني 37.5٪؛ أي أنه يشكل نحو 29 قصيدة من مجموع 46 قصيدة، وبالتالي تفوق 50٪ من إجمالي قصائد المرحلة الأولى الممتدة من (1954 إلى 1956).

ثم تأتي بعد ذلك المرحلة الثانية، الموسومة على المستوى الإيقاعي بالمرحلة الرجزية التي تمتد من سنة (1957–1974) وتضم اثني عشر ديوانا نوضحها في الجدول الآتي :

الديوان	عدد القصائد	النسبة
أشعار في المنفى	8	42.1
عشرون قصيدة من برلين	20	100
يوميات سياسي محترف	4	50
كلمات لا تموت	11	50
النار والكلمات	21	61.76
سفر الفقر والثورة	3	37.5
الذي يأتي ولا يأتي	18	100
الموت في الحياة	11	91.66

[1] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2010، 2011، ص177.

عيون الكلاب الميتة	5	45.45
الكتابة على الطين	8	50
قصائد حب على بوابات العالم السبع	10	100
سيرة ذاتية لسارق النار	7	85.71

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فسميت مرحلة المتدارك، والممتدة من (1975 – 1999) وتعرف سبعة دواوين نوضحها في هذا الجدول:

الديوان	عدد القصائد	النسبة
كتاب البحر	3	33.33
قمر شيراز	7	87.5
مملكة السنبلة	13	100
بستان عائشة	36	58.06
كتاب المراثي	30	56.60
البحر بعيد أسمعه يتنهد	9	45
نصوص شرقية	4	88

ومن خلال قراءة هذه الجداول وتوزيع البحور وتوظيفها في إنتاج البياتي الحر يمكن استخلاص بعض النتائج.

– ميل البياتي إلى إطار وزني واحد في كل مرحلة، وبالتالي يثبت الأساس الوزني في فترات زمنية خلال إنتاج دواوينه المتلاحقة، وقد توزع شعر البياتي على ثلاث مراحل سيطر فيها الكامل ثم الرجز ثم المتدارك، ولم يخرج ديوان واحد على هذا النمط .

– استخدام الشاعر للبحور الصافية، لان النظم على هذه البحور «أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لان وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر،

فضلا على أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر»[1].

كما استخدم البياتي إلى جانب البحور التي تعد أنساقا مهيمنة أنساقا أخرى نعتبرها ثانوية تساندها وتسخر من أجلها، لأنها لا تسيطر على مرحلة من المراحل وإنما تتواجد في بعض الدواوين.

– استقطب شعر البياتي أكبر النسب من كل وزن، حيث نجد سيطرة الكامل على المرحلة الأولى بنسبة 63.04٪، ونجد الرجز قد سيطر على منتوج المرحلة الثانية بنسبة 86.30٪، وقد تميزت بعض الدواوين في هذه المرحلة بالنقاء الإيقاعي وهي: (عشرون قصيدة من برلين) و(الذي يأتي والذي لا يأتي) و(الموت في الحياة، ما عدا قصيدة واحدة) و(قصائد حب على بوابات العالم السبع) و(وسيرة ذاتية لسائق النار، ما عدا قصيدة واحدة)، ومعنى ذلك وجود خمسة دواوين خالصة للرجز، ثم المرحلة الثانية سيطرة الكامل بنسبة 65.78٪ ويليه الرجز.

– هناك علاقة بين البحور المهيمنة المتكامل الرجز، المتدارك؛ لأن كل بحر يقوم على تفعيلة واحدة فهي في الكامل (متفاعلن) وتتكرر ست مرات، وفي الرجز (مستفعلن) وتتكرر كذلك ست مرات، أما في المتدارك (فاعلن) فتتكرر مرتين، ولكنها في الشعر الحداثي لا يخضع التكرار إلى نمط معين.

وعند تقسيم التفعيلات إلى مقاطع نجد تفعيلة الكامل (متفاعلن) تضم خمسة مقاطع، ثلاثة قصيرة واثنين طويلين، وتضم تفعيلة الرجز(مستفعلن) أربعة مقاطع، واحد قصير وثلاثة طويلة، وبالرجوع إلى أن مقطعين قصيرين يساويان مقطعا طويلا، نتحصل على أن تفعيلة الكامل تتكون من مقطع قصير وثلاثة طويلة وهو نفسه في تفعيلة الرجز، وبتفسير عروضي فان تفعيلة الكامل المضمرة (مُتْفَاعِلُن) تطابق تفعيلة الرجز (مستفعلن)

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1989، ص80، 81.

وتتساويان في المقاطع، وهو ما يفسر انتقال الشاعر من تفعيلة المتكامل إلى تفعيلة الرجز.

أما عن انتقال الشاعر من مرحلة الرجز إلى مرحلة المتدارك فله تفسيره أيضا، فتفعيلة الرجز (متفعلن) يمكن تحويلها إلى تفعيلة المتدارك المقطوعة (فَعْلُنْ) (حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله)[1]، إذا أصاب تفعيلة الرجز الحذف(حذف وتد مجموع من آخر الجزء)[2].

بالإضافة إلى أشكال أخرى تقرب بحر الرجز من بحر المتدارك.[3]

وبعد هذه النتائج سنتعرض لكل بحر مهيمن على كل مرحلة من مراحل الشعر الحر عند البياتي لنقف عند خصائص كل بحر، ثم نتطرق بعد ذلك إلى البحور الثانوية.

1-2-البحور المهيمنة:

1-2-1-الكامل :

لقد تصدر هذا البحر إنتاج البياتي الحر في ديوانيه الثاني والثالث، كما تصدر من قبل ديوانه الأول (ملائكة وشياطين) الذي جاء على الشكل العمودي، ولكن البياتي ظل ينظم على هذا البحر على الرغم من انتقاله إلى الشعر الحر بعد ديوانه الأول، وفيما يلي سنعرض حركة هذا البحر في الدواوين المعنية بالدراسة في هذا الجدول :

الديوان	عدد القصائد	النسبة%
أباريق مهشمة	20	90.9
المجد للأطفال والزيتون	9	37.5
أشعار في المنفى	1	5.25
عشرون قصيدة من برلين	00	00
يوميات سياسي محترف	3	37.5

(1) مصطفى حركات، كتاب العروض، دار الآفاق، الجزائر، د ت، ص 45.

(2) المرجع نفسه، ص 46.

(3) ينظر: مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 180.

كلمات لا تموت	4	18.18
النار والكلمات	3	8.82
سفر الفقر والثورة	1	12.5
الذي يأتي ولا يأتي	00	00
الموت في الحياة	00	00
عيون الكلاب الميتة	2	18.18
الكتابة على الطين	1	6.25
قصائد حب على بوابات العالم السبع	00	00
سيرة ذاتية لسارق النار	00	00
كتاب البحر	00	00
قمر شيراز	00	00
مملكة السنبلة	00	00
بستان عائشة	10	16.12
كتاب المراثي	1	1.88
البحر بعيد أسمعه يتنهد	2	10
نصوص شرقية	00	00
النسبة الكلية للكامل		14.65

نلاحظ من خلال هذا الجدول سيطرة الكامل على الديوانين الأولين، ثم ضعفت نسبته في ديوان (أشعار في المنفى)، لتنعدم في تسعة دواوين، ولا تعود للسيطرة مجددا تاركة المجال لبحر آخر هو الرجز.

إن السيطرة الواضحة لبحر الكامل تعكس إحساس البياتي « الداخلي بأن هذا البحر هو أقرب البحور نغمة إلى طبيعة الحرية المنشودة في هذا الشعر » (1).ولا شك أن الحرية المنشودة التي يشير إليها إحسان عباس في قوله السابق ما هي إلا هي حركة

(1) إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1955، ص 28.

الحداثة التي يعتبر البياتي أحد روادها، حيث «أتاح استخدام الشعر الحر الحرية للشاعر بأن يمدد أو يقلص طول السطر بتعديل عدد التفعيلات في كل سطر طبقا لمتطلبات فكره، مبتعدا بهذا عن القيود الكمية لكل بيت التي يفرضها العروض الخليلي »[1]

وبالتالي فإن استخدام البحر الكامل قد جسد طموح الحداثة، الذي بشر به البياتي من خلال ديوانه أباريق مهشمة.

كما تجدر الإشارة إلى أن الإنتاج الذي سبق البياتي قد سيطر عليه البحر الكامل، حيث حظي الكامل بالصدارة في المنتوج الشعري لفترة طويلة .

وفي دراسة لـ«رجاء عيد» بخصوص مراحل شعر التفعيلة، وصل إلى أن هناك ثلاثة مراحل مر بها هذا الشعر، فمرحلة الأربعينيات والخمسينيات اتخذت من تفعيلة الكامل ركيزة موسيقية، ثم مرحلة ثانية رجزية، ثم بدأت مرحلة ثالثة هي مرحلة الكامل[2].

فإذا كان استخدام البياتي لبحر الكامل في ديوانه الأول (ملائكة وشياطين) وسيطرته بنسبة كبيرة في الشعر العمودي، يأتي الديوان الثاني (أباريق مهشمة) وقد سيطر عليه كذلك بحر الكامل في الشكل الحر، ثم الديوان الثالث (المجد للأطفال والزيتون) الذي تسيطر عليه قصيدة التفعيلة ويسيطر البحر الكامل.

وبالتالي فالديوان الأول ينسب إلى الحركة الشعرية السابقة عن الحداثة الشعرية أما الديوانين الثاني والثالث فقد وقعا في منطقة الافتراق، وقد اندمجا في حركة الحداثة الشعرية، ويظل بحر الكامل العنصر المسيطر على الإنتاج الشعري في هذه المرحلة، وكذلك تميز بوصفه الإطار الذي تمت من خلاله عملية الانتقال من مرحلة كان يمارسها البياتي إلى طريقة أخرى للتعبير الشعري.[3]

---

[1] خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص 96.

[2] ينظر: رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، د ت، ص 256.

[3] ينظر: محمد علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 71.

وبهذا تنتهي المرحلة الرومانسية التي عاشها البياتي كباقي الشعراء لينتقل إلى مرحلة جديدة وهي مرحلة الواقعية وبالتالي سيتخلى أيضا عن البحر الذي كان ينظم عليه وينتقل إلى بحر آخر سيلازمه طيلة اثني عشرة ديوانا ألا وهو الرجز.

1-2-2- الرجـز:

لم يحض الرجز بمكانة كبيرة بين البحور الخليلية وقد كان يلقب ب (حمار الشعراء)، ويعد من أضعف الشعر، ولكنه على يد شعراء الحداثة وثب وثبة كبيرة،

« وتعتبر قصيدة (أنشودة المطر) أول تجربة رجزية في الشعر العربي، وقد أورد حسن الغرفي على لسان السياب قوله: أما عن استقلال وزن الرجز لكتابة ما نسميه بـ "الشعر الحر" فلا أحسب أحدا قد حاوله قبل الفقير لله كاتب هذه السطور في قصيدته المتواضعة (أنشودة المطر) حيث ولد الشاعر من هذا الوزن أروع الموسيقى وأشدها أسرا، مما جعل قصيدة (أنشودة المطر) تجربة ناجحة أكسبت هذا البحر نبالة جديدة»[1].

أما في شعر عبد الوهاب البياتي فقد هيمن الرجز على المرحلة الثانية من شعره في الفترة الممتدة من (1954-1974)، ولعل اختيار الشاعر لهذا البحر يدل على رغبته الجامحة في التأثير على النفوس، ونقل صور الدلالة بين صفوف مقاطعه، والتركيز على بيانها في الأسماع، وزيادة على ذلك فإن هذا الوزن« يمنح الشاعر حرية الحركة، فإن شاء أسرع القياد الصوتي، وإلا أبطأ، تبعا للحالة التي يجري وراء تموينها»[2].

كما أن تفعيلة الرجز لعبت دورا حاسما في بنية القصيدة الحداثية وذلك بسبب منحها حرية زائدة في التنقل بسبب جوازاتها الكثيرة.

وللوقوف على خصائص هذا البحر في تجربة البياتي نورد الجدول الآتي :

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص8.

[2] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1998، ص 228.

الديوان	عدد القصائد	النسبة%
أباريق مهشمة	00	00
المجد للأطفال والزيتون	6	25
أشعار في المنفى	8	42.1
عشرون قصيدة من برلين	20	100
يوميات سياسي محترف	4	50
كلمات لا تموت	11	50
النار والكلمات	21	61.76
سفر الفقر والثورة	3	37.5
الذي يأتي ولا يأتي	18	100
الموت في الحياة	11	91.66
عيون الكلاب الميتة	5	45.45
الكتابة على الطين	8	50
قصائد حب على بوابات العالم السبع	10	100
سيرة ذاتية لسارق النار	7	85.71
كتاب البحر	00	00
قمر شيراز	1	12.5
مملكة السنبلة	00	00
بستان عائشة	12	19.35
كتاب المراثي	18	33.96
البحر بعيد أسمعه يتنهد	5	25
نصوص شرقية	00	00
النسبة الكلية للرجز		43.18

من خلال هذا الجدول يمكن القول إن بحر الرجز هو أكثر البحور تواجدا في الشعر الحر لدى البياتي حيث بلغت نسبته الكلية 43.18٪ وإجمالي القصائد 167 قصيدة، فمنذ ديوانه (أشعار في المنفى) وهو ينظم على هذا البحر إلى غاية ديوانه (سيرة ذاتية لسارق النار)، أي على امتداد 18 سنة .

كما لاحظنا النقاء الإيقاعي لبعض الدواوين وعددها خمسة وهي (عشرون قصيدة من برلين)، و(الذي يأتي والذي لا يأتي)، و(الموت في الحياة إلا قصيدة واحدة)، و(قصائد حب على بوابات العالم السبع)، و(سيرة ذاتية لسارق النار إلا قصيدة واحدة).

وتجدر الإشارة إلى أن القصيدة العمودية في هذه المرحلة الرجزية قد تأخرت، « وبذلك تتناسب سيطرة الرجز مع القصيدة العمودية تناسبا عكسيا، فزيادة الرجز أدى إلى قلة القصائد العمودية»[1].

1-2-3- المتدارك:

يسيطر المتدارك على المرحلة الثالثة من إنتاج البياتي، حيث يستغرق سبعة دواوين في الفترة الممتدة بين(1975-1999) وهي : (كتاب البحر)، و(قمر شيراز)، و(مملكة السنبلة)، و(بستان عائشة)، و(كتاب المراثي)، و(البحر بعيد أسمعه يتنهد)، و(نصوص شرقية) وهذا البحر لا نجد له أثرا في المرحلة الأولى، ولكنه يظهر باحتشام في المرحلة الثانية ويحتل المرتبة الخامسة بنسبة 8.25٪، وهذا لا يدل على أنه سيحضر بقوة في المرحلة الثالثة من إنتاج البياتي الحر.

كما نسجل تراجع الرجز إلى المرتبة الثانية بـ22.7٪ والكامل في المرتبة الثالثة بـ 6.83٪.

وفيما يأتي جدول يرصد حركة المتدارك في إنتاج البياتي في هذه المرحلة :

---

[1] محمد مصطفى حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 73.

الديوان	عدد القصائد	النسبة%
أباريق مهشمة	00	00
المجد للأطفال والزيتون	00	00
أشعار في المنفى	1	5.26
عشرون قصيدة من برلين	00	00
يوميات سياسي محترف	00	00
كلمات لا تموت	3	13.63
النار والكلمات	2	5.88
سفر الفقر والثورة	00	00
الذي يأتي ولا يأتي	00	00
الموت في الحياة	00	00
عيون الكلاب الميتة	00	00
الكتابة على الطين	00	00
قصائد حب على بوابات العالم السبع	00	00
سيرة ذاتية لسارق النار	00	00
كتاب البحر	3	33.33
قمر شيراز	7	87.5
مملكة السنبلة	13	100
بستان عائشة	36	58.06
كتاب المراثي	30	56.60
البحر بعيد أسمعه تتنهد	9	45
نصوص شرقية	4	80
النسبة الكلية للمتدارك		27.76

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنه إلى غاية الديوان الرابع عشر لم يظهر بحر المتدارك إلا في ثلاثة دواوين وهي: (أشعار في المنفى)، و(كلمات لا تموت)، و(النار والكلمات)، وقد بلغت نسبة ورود هذا البحر في هذه الدواوين الثلاثة 24.77٪ وبالتالي فإن أحد عشر ديوانا لم يظهر فيها قط.

كما نلاحظ أنه بدأ يسيطر على إنتاج البياتي منذ ديوان (كتاب البحر) بنسبة 33.33٪ وتعد هذه أضعف نسبة له في هذه المرحلة، وتبدأ بالزيادة بعد ذلك إلى أن تصل إلى 100٪ في ديوان (مملكة السنبلة) وبالتالي فقد حقق المتدارك في هذه المرحلة نسبة 65.78٪، وهذا يؤكد مرة أخرى السيطرة لوزن واحد على كل مرحلة وأن شعر البياتي يميل إلى السكن والاستقرار داخل قالب وزني واحد والاستفادة القصوى من إمكانياته التي يطرحها، وهذا يبرز أيضا لدى البياتي ثبات الأساس الوزني في فترات زمنية، ينتج خلالها دواوينه المتتالية[1].

وكما أشرنا سابقا فإن البياتي استخدم إلى جانب البحور الثلاثة المسيطرة بحور أخرى نعتبرها ثانوية مقارنة بالبحور المهيمنة، وسنتناولها في الصفحات الآتية :

1- 3-البحور الثانوية:

أثرت هذه البحور إلى جانب البحور الأساسية البنية الإيقاعية للقصيدة الحرة للبياتي، وعملت على تكسير سلطة البحر الواحد والنقاء الإيقاعي التي مست بعض الدواوين، وهذه البحور ثلاثة وهي : الرمل والمتقارب والوافر.

1-3-1-الرمل:

يأتي هذا البحر في المرتبة الرابعة في بحور الشعر الحر عند البياتي، وأكثر البحور الثانوية حضورا في دواوينه، إلا أنه لا يختص بمرحلة من المراحل الشعرية للبياتي، لذلك آثرنا أن ندرجه ضمن البحور الثانوية، وفيما يلي جدول يوضح حضور هذا البحر في إنتاج البياتي:

---

(1) ينظر: محمد علي مصطفى حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 76.

الديوان	عدد القصائد	النسبة
أباريق مهشمة	1	4.45
المجد للأطفال والزيتون	6	25
أشعار في المنفى	5	26.21
يوميات سياسي محترف	1	12.5
كلمات لا تموت	2	9.09
النار والكلمات	7	20.58
سفر الفقر والثورة	1	12.5
عيون الكلاب الميتة	4	36.36
الكتابة على الطين	7	43.75
بستان عائشة	3	4.83
كتاب المراثي	3	5.66
البحر بعيد أسمعه يتنهد	2	10
النسبة الكلية	**11.05**	

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الرمل ظهر لأول مرة في ديوان (أباريق مهمشة) بقصيدة واحدة وهي (السجين المجهول) حيث يقول في مقطع منها:[1]

عبر باب السجن عبر الظلمات **/0//0/0/0//0/0///00**

فاعلاتن فاعلاتن فعلات

كوخنا يلمع في السهل، وموتي والنجوم **/0//0/0///0/0///0/0/0//00**

فاعلاتن فعلاتن فعلات فاعلات

وقبور القرية البيضاء، والسور القديم **///0/0/0//0/0/0//0/0/0//00**

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 111.

وقيودي وهواها 0/0///0/0///

فعلاتن فعلاتن

وطواحين الهواء 00//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلات

وهذه القصيدة تعبر عن المرحلة الرومنسية التي كان يعيشها الشعراء آنذاك، وبالتالي فهي ذات طابع غنائي.

هذا ويتواصل هذا البحر مع البياتي حتى دواوينه الأخيرة وبالتحديد في ديوانه (البحر بعيد أسمعه يتنهد) الذي نظمه سنة 1998، أي قبل وفاته بعام واحد، وقد تجسد هذا البحر في قصيدتين هما: (هنادي) [1]، (العباس بن الأحنف: الحب المستحيل) [2].

1-3-2-المتقارب:

يأتي بحر المتقارب في المرتبة ما قبل الأخيرة في البحور الستة التي استخدمها البياتي، حيث حضر بإحدى عشرة قصيدة، وبنسبة تقدر بـ 2.82٪، وكان أول ظهور له في الديوان الثالث (المجد للأطفال والزيتون) بثلاث قصائد، وفيما يأتي جدول يوضح الدواوين التي تواجد فيها هذا البحر مع عناوين القصائد:

الديوان	عناوين القصائد
المجد للأطفال والزيتون	الأرض الطيبة
	قطار الشمال
	في المعركة
أشعار في المنفى	طريق العودة
	صلاة لمن لا يعود
	أعدني إلى وطني
كلمات لا تموت	الأميرة التي كانت تحب مغنيها

(1) عبد الوهاب البياتي، البحر بعيد أسمعه يتنهد، ص 70.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

كتاب المراثي	إلى غالب طعمة فرمان
البحر بعيد أسمعه يتنهد	احتضار المتنبي
	الحريق

وتجدر الإشارة إلى أن معظم القصائد التي نظمها الشاعر على هذا البحر غلب عليها الأسلوب التقريري البسيط، حافلة بالشعارات والنداءات السياسية، مملوءة بالتفاؤل والإيمان بالنصر، ومثال ذلك قصيدة (أعدني إلى وطني)[1]. وهذا جزء منها :

1- إلهي أعدني
2- إلى وطني عندليب
3- على جنح غيمة
4- على ضوء نجمة
5- أعدني فلة
6- ترف على صدر نبع وتله.
7- أغني الشروق
8- أغني المغيب
9- أغني الربيع
10- أذوّب في حرقاتي الصقيع
11- صقيع ربيع بلادي، الحزين
12- ربيع الإله السجين
13- أغني البراعم
14- أنا لست حالم
15- إلهي أعدني.
16- إلى وطني عندليب.

فالشاعر قد اختار بحر المتقارب ذو الرشاقة الإيقاعية، لينسجم مع بنية التعبير التي تقتضي إبراز دلالة حب العودة إلى الوطن، والشوق إليه، بعد نفي طويل، ولذلك

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 186.

رقت لهجة الشاعر، ومال التعبير الشعري إلى الطابع الغنائي في أمنية العودة، الذي نتج ربما عن المساواة بين أطوال الأسطر (10 أسطر) التي تتشكل من تفعيلتين(فعولن فعولن)، وإما عن النمطية التي أصابت الإيقاع التفعيلي جراء طغيان التفاعيل التامة، حيث اقتصرت أغلب الضروب على صيغة القصر (فعول).

وبهذا يكون الشاعر الحداثي عبد الوهاب البياتي قد استطاع أن يحيل الشعر إلى أغنية، تنبع من البسطاء، قريبة إلى جلودهم وأرواحهم، والذي ساعد على ذلك اهتمام البياتي بالموسيقى الداخلية، مما جعل الكلمات تتعانق وتتلاءم.

1-3-3-الوافر:

لم يحض هذا البحر باهتمام كبير في التشكيلة الإيقاعية لدى البياتي، إذ لم يستخدمه إلا في ثلاث قصائد من جملة إنتاجه الحر بنسبة ضعيفة تقدر بـ 0.77%.

فأول قصيدة كانت في ديوان (أشعار في المنفى) بعنوان (الرجل الذي كان يغني)[1]، والثانية في ديوان (النار والكلمات) بعنوان (لماذا نحن في المنفى)[2].

أما الثالثة فكانت في ديوان (سفر الفقر والثورة) تحت عنوان (إلى عبد الناصر الإنسان)[3].

وخلاصة الأمر أن أهم بحر في هذه البحور الثانوية هي بحر الرمل، فعلى الرغم من أنه لم يسيطر على مرحلة من مراحل شعر البياتي إلا أنه يحتل المرتبة الرابعة في ترتيب البحور المستخدمة في شعره، وأثرى البنية الإيقاعية، أما البحران الآخران المتقارب والوافر فلم يشكلا عنصرا مهما في التشكيل الإيقاعي للبياتي، إلا أنهما شاركا ولو بالقدر القليل في تشكيل البنية الإيقاعية.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 192.

(2) المصدر نفسه، ص 289.

(3) المصدر نفسه، مج2، ص 341.

لقد استطاع البياتي من خلال توظيفه لهذه البحور الشعرية، أن يفجر الشكل القديم للقصيدة، بحداثة إيقاعية « تأتي نقيضا للسلطة وللطقس، ومن ثم كان إصرارها على تحطيم البنية الإيقاعية التقليدية قويا لتؤسس إيقاعا جديدا يجسد إيقاع الحضارة الحديثة، المتقلبة حتى الأعماق»[1].

كما احتفظ بالتفعيلة وهذا بداية التجديد، والتجديد يظهر في كيفية تعامله مع تلك التفعيلة في حرية ولكنه لم يكتف بالتفعيلة الواحدة في القصيدة، وإنما نوع في البحور وزاوج بينها، وهذا ما يوصف بتنويع الإطار، لذا سنتوقف عند هذه الظاهرة.

1-4-حداثة تنويع الإطار (المزاوجة بين الأشكال الشعرية):

لقد عمد البياتي في إنتاجه إلى بناء وزني عماده تفعيلة البحر الواحد في القصيدة الواحدة، ولكن في المقابل عمد إلى المضي في التجديد والتحديث في قصائده، فهو « الذي يغذيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها، وتواصل شبابها، وتزيدها غنى واتساعا، فسمح لها بالإحاطة بما يطرأ على الحياة الدائمة التغيير من جديد التجارب والمواقف والأفكار والقيم، وبذلك يضمن لها إطراد النمو»[2].

وفي استقراء للشعر الحر لدى البياتي نجد 16 قصيدة[3] تتميز بتنويع الإطار الإيقاعي والمزاوجة بين الأشكال الشعرية، لذلك يمكن تقسيم هذا التنوع إلى ثلاثة أقسام.

أ- المزاوجة بين البحور في قصيدة التفعيلة .

ب-التنويع بين الشكل الحر والشكل العمودي.

ج- المزج بين العمودي والحر والنثر.

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2003، ص263 .

(2) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط2، 1971، ص 255.

(3) ينظر: علي محمد مصطفى حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 79 وما بعدها .

فالبحور المستخدمة في الشكل العمودي هي خمسة : السريع والبسيط، الطويل والمتقارب، المتدارك إلى جانب خمسة بحور في الشكل الحر وهي : الرجز، المتدارك، الوافر، الكامل، الرمل.

كما يلاحظ في هذه القصائد التي تنوع الإطار أن الشكل الحر يسيطر كميا ثم النثر ويأتي ثالثا الشكل العمودي.

1-4-1-المزاوجة بين الأوزان في الشكل الحر :

البياتي واحد من الشعراء الذين يبحثون عن التجديد، حيث عمد إلى المزاوجة بين الأوزان في قصيدة التفعيلة، وبالرجوع إلى إنتاج البياتي نجد خمسة قصائد تمثل هذا النوع نوضحها في الجدول الآتي:

الديوان	عنوان القصيدة	تنوع الإطار
كلمات لا تموت	إلى فلاديمير مايا كوفسكي	متدارك + كامل
سفر الفقر والثورة	سفر الفقر والثورة	وافر + رجز
كتاب البحر	- الأميرة والغجري - أحمل موتي	رجز + متدارك متدارك + كامل
سيرة ذاتية لسارق النار	قصائد عن الفراق والموت	كامل + رجز+ متدارك

كما هو ملاحظ فقد كانت السيطرة واضحة في هذا الشكل للأوزان الرئيسة وهي: المتدارك، الرجز، الكامل.

كما أن جميع القصائد لا تخلو من بحر من البحور الثلاثة، حيث نجد اجتماع وزنين في كل القصائد عدا قصيدة واحدة اجتمعت فيها ثلاثة أوزان، كما تجدر الإشارة إلى أن اجتماع وزنين في القصيدة الواحدة يحدث صراعا داخليا بين الطرفين، وتنمو القصيدة بنمو هذا الجدل القائم، وهذا ما نجده على سبيل المثال في قصيدة (إلى مايا كوفسكي) التي يصور فيها الشاعر كفاح الثوري الروسي (مايا كوفسكي) ووقوفه ضد المهادنين القتلة حيث يقول الشاعر:[1]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 269.

مايا .. كوفسكي

في وجه النقاد اللؤماء

يرفع جبهته المعصوبة

وقصيدة

بالدم مكتوبة

وعصاه الثلجية

تقرع روسية

أرض الحرية

فالشاعر في هذا المقطع الأول يبين الصراع القائم بين (مايا كوفسكي) والنقاد اللؤماء، وكيف رفع شعاراته المتمثلة في رموز الإيديولوجية (جبهته المعصوبة، قصيدة بالدم مكتوبة، عصاه الثلجية) التي تعبر عن (روسية، أرض الحرية) ويجسد هذا إيقاعيا بحر المتدارك الذي يفتتح به الشاعر قصيدته، فهو يناسب صوت الشاعر المعلق على هذا الموقف.

ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني الذي يقول فيه: [1]

الحقد يلمع في عيون ذوي اللحى الصفر الطوال

القاتلي « بوشكين » الجبناء

أشباه الرجال

سرقوا ابتسامته

وسموا خبزه بالبغض

لكن الليالي دارت على أقلامهم

دارت، وكسرت النصال

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 269.

وخبت عيون ذوي اللحى الصفر الطوال

لكن وجهك يا رفيقي

لا يزال

في ليل موسكو

ساخرا منهم

ومن عبث الظلام

مايا كوفسكي

يرفع جبهته المعصوبة

في وجه النقاد اللؤماء

يصور هذا المقطع النقاد اللؤماء ويصفهم رمزيا بـ (ذوي اللحى الصفر، القتلة، الجبناء، أشباه الرجال)، وهذا يجسد التضاد في الرؤيا الشعرية بين البطل والخائن، وكذلك يجسده انتقال الشاعر في المقطع الثاني إلى بحر الكامل الذي هدأ من وتيرة الإيقاع المتصاعد، من خلال التفعيلات ذات المقاطع القصيرة، وخففت من وطأة الإيقاع الحاد من مقاطع المتدارك المتوالية في المقطع الأول، ولكن السيادة كانت للمقطع الأول، فبالنسبة للرؤية الشعرية، فمايا كوفسكي ينتصر وستكون الغلبة له، وهذا ما جسده الشاعر في آخر القصيدة بترجيع المقطع الأول في نهايتها .

1-4-2-التنويع بين الشكل الحر والشكل العمودي:

سعى الشاعر الحداثي إلى نوع من التجديد، يمزج فيه بين الشكل القديم للقصيدة والشكل الجديد، وهذا ما نجده عند شاعرنا البياتي، فقد مزج بين الشكلين في تسع قصائد كما هو موضح في هذا الجدول :

الديوان	عنوان القصيدة	تنوع الإطار
أباريق مهشمة	القرية الملعونة	السريع(ع)+ الكامل (ح)
المجد للأطفال	- الأرض الطيبة	متقارب(ع)+متقارب(ح)+ متقارب(ع)

والزيتون	- أغنية إلى ولدي - قطار الشمال	كامل (ح)+ كامل (ع) . متقارب (ع) + متقارب(ح)+ متقارب(ع)
سفر الفقر والثورة	محنة أبي العلاء	رجز (ح) + سريع (ع)
الموت في الحياة	كلمات إلى الحجر	سريع (ع) + رمل(ح)+طويل(ع)+رجز(ح)
كتاب البحر	- تحولات نيتوكريس في كتاب الموتى . - الرحيل إلى مدن العشق. -سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغوية	رجز (ح) + متدارك(ح)+ سريع(ع)+ متدارك(ع). سريع (ع)+ متدارك(ح)+ متدارك(ع)+ طويل (ع) متدارك(ع)+ رجز(ح)+ رجز(ع)+ سريع (ع)

والملاحظ في هذا الجدول شيوع البحور الرئيسة كذلك في الشعر الحر، أما العمودي فيلاحظ شيوع السريع، ويلاحظ كذلك تنوع الأوزان في القصيدة الواحدة، كما في الشكل السابق، إلا أننا نجد ثلاث قصائد من ديوان المجد للأطفال والزيتون وهي (الأرض الطيبة)[1]، التي سيطر عليها المتقارب فهي تبدأ ببيتين عموديين وتنتهي بهما، وقصيدة (أغنية إلى ولدي)[2] وسيطر عليها الكامل، واختتمها الشاعر ببيتين عموديين من البحر نفسه، أما القصيدة الثالثة فهي (قطار الشمال)[3] المهداة إلى (شارلي شابلن)، فقد سيطر عليها المتقارب، حيث ابتدأها الشاعر ببيتين عموديين واختتمها بهما.

ولتوضيح هذا الشكل من التنويع بين العمودي والحر وتعدد الأوزان نأخذ قصيدة (كلمات إلى الحجر)[4] من ديوان الموت في الحياة، التي تجتمع فيها عدة بحور شعرية،

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 156.

(2) المصدر نفسه، ص 157.

(3) المصدر نفسه، ص 160.

(4) المصدر نفسه، مج2، ص 461.

في صور عمودية وحرة، وهي قصيدة مطولة، تظم خمسة مقاطع، يستهلها الشاعر ببحر السريع التام في عشرة أبيات، تتوزعها قواف غير متنوعة، ذات تمركز تقفوي هو التاء المشبعة بالكسر.

فالمقطع الأول من القصيدة بعنوان (المستحيل) يقول الشاعر:[1]

يأتي مع الفجر ولا يأتي

حبي الذي أغرق في الصمت

يحوم حول السور مستجديا

تنهشه مخالب الموت

حتى إذا ما اليأس أودى به صاح من الأعماق يا أنت

سفينة الأقدار لم تنتظر

وسندباد الريح لم يأت

يغلب على هذا النص الفعل السردي الذي غطى ساحته، واتسم المسار السردي بالحركية، هذه الحركية التي تولدت من خلال سيطرة التفعيلات الزاحفة في بحر السريع، والزحاف في إحدى جوانبه علامة حركة، ويشع تسارعا في إيقاع النص.

والملاحظ في قصيدة (كلمات إلى الحجر) أنها أزاحت ضمير (الأنا) من خلال التماهي مع الأقنعة الناطقة بالصوت داخل القصيدة، فالشاعر استخدم في هذه القصيدة تقنية القناع وهو « الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته»[2]، حيث ارتدى الشاعر قناع الخيام، وبذلك تتعدد الأصوات التي يتماهى معها، وهذا ما نجده في المقطع الثاني من هذه القصيدة بعنوان (عن الميلاد والموت): [3]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص461.

[2] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص39.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 462.

عندما تسقط في الوحل صبية

عندما تنغرس السكين في لحم الضحية

عندما تسعى عصا الساحر حية

ستعودين مع الشمس خيوطا ذهبية

وهنا ينتقل الشاعر من الشكل العمودي إلى الشكل الحر وبإيقاع بحر آخر وهو الرمل وتفعيلته (فاعلاتن)، ليتماهى مع الخيام الذي يأمل في عودة عائشة، فبعد أن يئس من عودتها في المقطع الأول هاهو هنا يقع في الحيرة والشك في عودتها، ولكن الجواب نتلقاه في آخر المقطع (ستعودين ولكن لن تعودي)، ويبقى الشاعر في حيرته.

ثم يأتي المقطع الثالث حيث يبرز دور التناص في خلق التماهي مع الشاعر الجاهلي "طرفة بن العبد" في إيراد أبيات له من معلقته:[1]

وما زال تشرابي الخمور ولذتي

وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

....

كريم يروي النفس طول حياته

ستعلم إن متنا غدا أينا الصدي

وهنا ينتقل الشاعر إلى البحر الطويل ليكسر حدة الرتابة الموسيقية المهيمنة على جزء من القصيدة، أما في بيت التماهي مع صوت "طرفة" فيبين التوحد بين "الخيام" و" طرفة" في تجربة اللهو والعبث والخمر ونهايته المحتومة لديهما.

ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الرابع مع العودة إلى الشكل الحر وبحر الرجز، حيث يتماهى الخيام مع صوت الشاعر الجاهلي "عبد يغوث بن وقاص الحارثي"، وعبر التناص كذلك يضمن أبياتا له يرثي نفسه في الأسر: [2]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 463.

[2] المصدر نفسه، ص 463.

يا راكبا نجران

بلغ نداماي إذا ما طلع النهار

واقتحمت مدينة الموتى خيول النار

وشط بي المزار

أن لا تلاقيا ولا لقاء

وكأن البياتي/ الخيام يريد أن يؤيد موقفه « بشواهد من الشعر الجاهلي ومواقف شعرائه، تؤيد ما يذهب إليه من عبث الحياة على الصعيد الفردي والجماعي»[1]، ثم ينتقل إلى المقطع الأخير (الحمل الكاذب) ويرجع إلى الشكل الحر عبر إيقاع الرجز ولذلك يلغي كل الرؤى السابقة: [2]

بابل لم تبعث ولم يظهر على أبوابها المبشر الإنسان

ولم يدمرها، ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان

ولم يقم من قبره عبد الفرات سارق النيران

وهكذا نرى الشاعر يزاوج بين الشكل العمودي والشكل الحر، وينتقل من بحر إلى بحر مكسرا بذلك الرقابة الناتجة عن الهيمنة الموسيقية لكل جزء من أجزاء القصيدة.

1-4-3- المزج بين الشكل الحر والعمودي والنثر.

هذا النوع الأخير قد أغرم به البياتي خاصة في إنتاجه الأخير، حيث شكل هذا النوع آخر مرحلة وصلها البياتي، وهذا المزج بين الشعر الحر والشعر العمودي وقصيدة النثر يتخذ طابعا خاصا في شعر البياتي، حيث تحتل مقاطع النثر دورا مركزيا في القصيدة، فالنثر«يعمل على خلخلة البنية العروضية للقصيدة، ولكنه مع ذلك يحتل وظيفة شعرية داخل البنية الكلية».[3]

(1) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي: دار الشؤون الثقافية، ص 246.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 464.

(3) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 165.

وبالنظر إلى شعر البياتي نجد قصيدتين تمثلان جيدا هذا النوع وهما قصيدة (المعبودة)[1] من ديوان كتاب البحر، والثانية (نصوص شرقية)[2] من ديوان يحمل اسم هذه القصيدة نصوص شرقية وهو آخر ديوان للبياتي أصدر سنة 1999م.

فالقصيدة الأولى(المعبودة) تتكون من 15 مقطعا يزاوج فيها الشاعر بين النثر والشعر الحر والشعر العمودي، حيث يستهلها بقوله:[3]

انتظرتك عشرين عاما في المنفى دون جدوى

حتى وجدتك في الوطن

أيتها المعبودة، أيتها الحمامة المقدسة

أنت منفاي ووطني

وقصيدتي المنتظرة

نلاحظ أن القصيدة تبدأ بشيء معقول، أي أن الشاعر أدخل شيئا من الواقع المحسوس، فالشاعر مولع بالحب، والحلم، والولادة الجديدة المنتظرة، ثم يستمر هذا البث عن هذه الوتيرة من الشعر والحلم، بين النثر والشعر الحر على بحر الرجز حتى المقطع العاشر الذي يكسر فيه الشاعر هذه الوتيرة ويتحول إلى القصيدة العمودية متخذا من البحر الطويل ملاذا له وبالتالي تنتقل القصيدة إلى شكل جديد: [4]

عشقتك في المنفى وأنت صبية

وكان هوانا في الجوانح يكبر

فلما التقينا بعد نأي وغربة

رجعنا إلى أرض الطفولة نبحر

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 545.

[2] عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 49.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 545.

[4] المصدلر نفسه، ص 548.

كأنا ولدنا من جديد بكوكب

هو الوطن المولود أو هو أبعد

والملاحظ أن هذه الأبيات « مفرغة من التصور الذهني والأفكار العقائدية والتحولات السريعة التي تتصهر في القصيدة بنار الشعر والشعور»[1]، ثم يواصل الشاعر مقاطعه التي ينوع فيها بين النثر والشعر الحر (بحر المتدارك) إلى أن تنتهي القصيدة نهاية سعيدة:[2]

لقد عدت إلى الوطن

لكي أحبك

أما القصيدة الثانية(نصوص شرقية) فهي قصيدة طويلة جدا، تتكون من خمسين مقطعا، « ويعد فيها التداخل بين العمودي والحر والنثري نوعا من تعدد الكتابة الشعرية والمتشكل بتداخل الأجناس، بين الشعر والنثر»[3]، وتعتبر هذه القصيدة أيضا نصوصا لا قصيدة واحدة، فقد استهلها الشاعر بالمقطع الأول: [4]

الْيَوْمَ:

حَوَّمَتْ حَوْلَ رَأْسي

سُحُبُ من الكَلِمَاتْ

لكنّي طردتها

وَجَلسْتُ بانْتِظَارِكْ

---

(1) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص 334.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 550.

(3) محمد مصطفى على حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 88.

(4) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 49.

ويتوالى النثر السردي الواضح، حتى المقطع 29 حيث يكسر الشاعر طريقة الكتابة ويتحول إلى الشعر الحر عبر إيقاع المتدارك: [1]

أحببتك في دلهي

قبّلتك في المرآة

أحببت نساء الهند.

فدفء القبلة

أسرى بي

صار حريقا

في كل بيوت الحلوات

صارت دلهي بستانا

نتبادل فيه القبلات

ثم يواصل الشاعر مقاطعة النثرية ويعانق بينها وبين الشكل العمودي خاصة في آخر القصيدة: [2]

48

قالت أناهيد إني بعد عائشة

حبيبة لك، قالت لي أناهيد

49

كان يحب فرسه حد الجنون

وكان يخاف عليها من الريح والمطر والبرق

لأنها تثير فيه ذكريات السلالة

الوثنية المقدسة

---

(1) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 79.

(2) المصدر نفسه، ص 98-101.

لأجدادها المغول

ذات يوم

ضبط راعيا يمارس الجنس معها

فقتله، وقتلها، وقتل نفسه

50

تحصن الحب في شعري وغالبني

وعد كذوب وخانتني المواعيد

تحطمت في بحار الحب أشرعتي

وأطفأت بصري تلك المواجيد.

كما رأينا فالشاعر يزاوج بين النثر والشعر العمودي، فقد انتقل من الإطار الإيقاعي ذي الجدة الموسيقية والانضباط والانتظام في قوافيه وتفعيلاته إلى نظام آخر حيث يختفي فيه الوزن الشعري وراء النثر السردي الواضح، ثم يرجع مرة أخرى إلى الانتظام في الوزن والقافية في آخر مقطع في القصيدة.

وهكذا يمكن القول إن البياتي قد استطاع التجديد في قصائده، فإلى جانب كسر هيكل القصيدة العمودية والانتقال إلى الشكل الحر ذي الشطر الواحد، انتقل كذلك إلى شكل آخر هو قصيدة النثر أو كما يسمى بالشعر المنثور، الذي يمثل دليلا واضحا على « أن النثر قد يبلغ فيه الفنان التأثير الشعري أو عمقية الشعر... كما أن قصيدة النثر العربية إعلان عن ولادة جديدة للبحث عن مقومات فنية لشعر حديث داخل النثر بعد التمرد على قيود العروض».[1]

وبهذا استطاع البياتي أن يجدد، لأن الحداثة عنده ليست ثورة على الأوزان والقوافي فقط وإنما الحداثة ثورة في التعبير.

[1] حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 164.

1-5- مظاهر التشكيلات الوزنية للتفعيلة:

إن لكل تفعيلة مجموعة من الصور يتشكل بها إيقاع النص، وهذا ما يطلق عليه (الزحافات والعلل)، وهو « مجرد انحراف عن النظام به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحا، وأقوى ظهورا، شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي»[1].

كما أن هذه الترخصات العروضية تؤسس لبنية النص الإيقاعية، حيث إن لكل وزن مستوى إيقاعيا كامنا له أهمية في انتظام الإيقاع العام للنص، لذلك لا بد من الوقوف على هذه الظاهرة في الشعر الحر للبياتي، لنسلط الضوء على أهم « صور التشكيلات الوزنية للتفعيلة وما يعتري كل وزن من تشكيلات تظهر الاستخدام الفعلي لكل وزن في شعر البياتي»[2].

هذا وتتشكل الزحافات والعلل ظاهرة في شعر البياتي، حيث عمد إليها في أكثر شعره، ونظرا لضخامة المادة الشعرية لدى البياتي فإننا ارتأينا اختيار مجموعة من القصائد لكل وزن تتناسب مع شيوعه في شعره، مع مراعاة توزيع هذه القصائد على دواوينه المختلفة، وهذه الأوزان التي سندرس الزحاف فيها هي: الكامل والرجز والمتدارك والرمل، وفيما يلي جدول يبين تشكيلات كل وزن في هذه العينات:

الوزن	التفاعيل	الزحافات (ز) والعلل (ع)
الكامل	متفاعلن	مُتْفاعلن (إضمار (ز))، مَفَاعلن (الوقص (ز)) (مُسْتعلن الخزل (ز))، مُتفاعلان (تذييل (ع)) مُتْفَاعلان (تذييل (ع) + إضمار (ز))
الرجز	مستفعلن	مسْتَعلُنْ (الطي –ز–)، مُتَفْعلُنْ (الخبن –ز–)، مُسْتفْعِلْ (القطع –ع–) مُتعِلُنْ (الخبل –ز–)، فَعْلاَنْ

(1) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص33.

(2) محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص89.

		(القصر –ع–)، فَعُولَن (الخلع –ع–) فَعْلُنْ (الحذذ –ع–)، فَعُولْ (الخلع–ع– + القصر–ع–) فَعَلْ (الخلع–ع– + الحذف– ع–)
المتدارك	فاعلن	فَعِلُنْ (خبن– ز)–، فَعْلُنْ (التشعيث ع)، فَعلان (تذييل–ع– + خبن –ز–)، فَاعِلُ (حذف– ع–)
الرمل	فاعلاتن	فَعِلاَتُن (الخبن – ز–)، فاعلاتْ (القصر –ع–) فَعِلاَتُ (الشكل – ز–)، فَعِلاَتْ (خبن –ز– + قصر –ع–)، فَاعِلاَتُ (الكف –ز–)

الملاحظ في هذا الجدول أننا تعرضنا إلى الأوزان الثلاثة التي سيطرت على كل مرحلة من مراحل شعر البياتي، بالإضافة إلى وزن الرمل الذي كان حاضرا في المراحل الثلاث لشعره.

كما يلاحظ أيضا عدم إشارتنا إلى الخبب لأنه صيغة من صيغ المتدارك.

ومن خلال هذا الجدول كذلك نسجل شيوع الترخصات العروضية المرتبطة بوزني (الرجز والمتدارك) وهذا يتناسب مع تصدرهما في شعر البياتي حيث يحتل الرجز المرتبة الأولى ثم يليه المتدارك.

وللتقرب أكثر من السياق الخاص لكل وزن وجوازاته العروضية ندرس جوازات كل تفعيلة على حده.

1-5-1–سياق الكامل (متفاعلن):

تمثل هذه التفعيلة عماد وزن الكامل الذي سيطر على المرحلة الأولى من شعر البياتي بين 1950 – 1956 وهيمن على ديوانين هما (أباريق مهشمة)، و(المجد للأطفال والزيتون)، وقد استمر البياتي النظم عليه ولكن بنسب قليلة إلى غاية ديوانه ما قبل الأخير (البحر بعيد أسمعه يتنهد) سنة 1998.

هذا وقد تفنن الشاعر في استثمار الجوازات العروضية لهذا البحر، وحتى تتجلى لنا بوضوح صور هذه الجوازات التي أشرنا لها من قبل في جدول التشكيلات الوزنية، نقف عند قصيدتين، الأولى من ديوانه (أباريق مهشمة)، والثانية من ديوان (بستان عائشة)، فالقصيدة الأولى تحمل عنوان الديوان وهو (أباريق مهشمة)[1] التي يقول في جزء منها:

الله والأفق المنور والعبيد

/0/0//0///0//0///0//00

متفاعلن متفاعلن متفاعلان

يتحسون قيودهم:

///0//0///0//00

متفاعلن متفاعلان

شيد مدائنك الغداة

/0/0//0///0//00

متفاعلن متفاعلان

بالقرب من بركان فيزوف، ولا تقنع

/0/0//0/0/0//0/0/0//0/0/0

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

بما دون النجوم

//0/0/0//00

علن متفاعلان

وليضرم الحب العنيف

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص89.

/0/0//0/0/0//00

متفاعلن متفاعلان

في قلبك النيران والفرح العميق.

/0/0//0/0/0//0///0//00

متفاعلن متفاعلن متفاعلان

والبائعون نسورهم يتضورون

/0/0//0///0//0//0///0//00

متفاعلن متفاعلن متفاعلان

جوعا وأشباه الرجال

/0/0//0/0/0//00

متفاعلن متفاعلان

عور العيون

///0//00

متفاعلان

هذه القصيدة من أشهر قصائد الشعر الحر، وتعتبر من القصائد التي ساهمت في ترسيخ أسس الحداثة الشعرية، مؤذنة بتحول الشعر العربي إلى مرحلة جديدة.

كما تعد دعوة للثورة وكسر الجمود الذي لحق بالأوضاع الراهنة، والتطلع إلى مستقبل مشرق وأفضل، ويجسد هذه الثورة على المستوى الإيقاعي بحر الكامل الذي صور هذه الأباريق كيف تتهشم لتصنع أباريق أخرى.

والقصيدة تتكون من 60 تفعيلة، منها 36 زاحفة، و24 تفعيلة صحيحة، وبالتالي فقد طغى الزحاف على القصيدة وتماشى مع النزعة الثورية التي تبناها الشاعر، فمنذ السطر الأول ظهرت التشكيلة الأولى للتفعيلة وهي (مُتْفَاعِلن) المضمرة، بينما التشكيلة الثانية (مُتَفاعلان) اعترتها علة زيادة التذييل، أما التشكيلة الثالثة (مُتْفاعِلانْ)فجمعت بين

علة الزيادة التذييل وزحاف الإضمار، وهذا الاختلاف بين التمام والزحاف والعلة جعل حركة الإيقاع في القصيدة متغيرة، فالتفعيلة الأولى في السطر الأول جاءت زاحفة لذلك كانت الحركة سريعة، إذ وجود الزحاف في بداية السطر يسرع من حركة الإيقاع، بينما يتباطأ الإيقاع في السطر الثاني لأن التفعيلة الأولى تامة، وكهذا كلما كان الزحاف في بداية الأسطر تزداد وتيرة الإيقاع.

والملاحظ كذلك أن معظم الأسطر تنتهي بمقاطع لفظية تحتوي على حروف علة ساكنة مسبوقة بحركات من جنسها وتليها حروف ساكنة (العبيد، الغداة، النجوم، العنيف، العميق، يتضورون، الرجال، العيون)، مما يعطي القصيدة إيقاعا متميزا.

وللوقوف أكثر على الزحافات والعلل في هذا البحر، تم استقراء لمجموعة من القصائد (5 قصائد) موزعة على بعض الدواوين المتباعدة فيما بينها لنصل إلى النتائج الآتية المبينة في الجدول:

الديوان	القصيدة	عدد التفعيلات	الزاحفة	الصحيحة	النسبة
أباريق مهشمة	أباريق مهشمة	60	36	24	%60
المجد للأطفال والزيتون	أغنية إلى ولدي علي	74	48	26	.86 %64
	أغنية خضراء إلى سوريا	57	47	10	%82.45
عيون الكلاب الميتة	عيون الكلاب الميتة	87	62	25	%71.26
بستان عائشة	ورقة أخرى	33	23	10	%69.69

النسبة الكلية للزحاف: %69.65

نلاحظ أن نسبة الزحاف تكاد تكون 70%، وهذا نسبة كبيرة.

1-5-2- سياق الرجز (مستفعلن):

لقد سيطر الرجز على إنتاج البياتي مدة 18 سنة، لذا كثرت الترخصات العروضية في هذا البحر، وللتعرف على حركة الزحاف في هذا الإنتاج تم اختيار مجموعة من القصائد (11 قصيدة) تنوب عن كل الإنتاج في جميع المراحل، نوردها في هذا الجدول:

الديوان	القصيدة	عدد التفعيلات	الزاحفة	الصحيحة	السنة
المجد للأطفال والزيتون	الأمير السعيد	135	104	31	%77.03
سفر الفقر والثورة	إلى هند	104	73	31	%70.19
	مرثية إلى مهرج	194	157	37	%80.92
الذي يأتي ولا يأتي	صورة على غلاف	82	56	26	%68.29
	الذي يأتي ولا يأتي	103	68	35	%66.01
عيون الكلاب الميتة	نقد الشعر	103	78	25	%75.72
	المدينة	84	70	14	%83.33
الموت في الحياة	الموت في غرناطة	225	180	45	%80
	عن الموت والثورة	226	169	57	%74.77
	روميات أبي فراس	214	163	51	%76.16
	شيء من ألف ليله	258	210	48	81.39

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن نسبة الزحاف في هذا البحر عالية حيث أدنى نسبة سجلت 66.01% وأعلى نسبة 83.33%، وهذا يدل على كثافة التشكيلات في هذا البحر وتنوعها، فالشاعر وجد حرية أكبر مع هذه التفعيلة ليعبر عن رؤاه الشعرية. ولرصد الزحاف في هذا البحر نقف عند قصيدة رجزية من ديوان (الموت في الحياة) والموسومة بـ (الموت في غرناطة) [1].

يقول الشاعر في جزء منها:

1- عائشة تشق بطن الحوت   مستعلن متفعلن فعلان

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص430.

2- ترفع في الموج يديها	مستعلن مستعلن مسـ
3- تفتح التابوت	تفعلن فعلان
4- تزيح عن جبينها النقاب	متفعلن متفعلن فعول
5- تجتاز ألف باب	مستفعلن فعول
6- تنهض بعد الموت	مستعلن فعلان
7- عائدة للبيت	مستعلن فعلان
8- ها أنذا أسمعها تقول لي لبيك	مستعلن مستعلن متفعلن فعلان
9- جارية أعود من مملكتي إليك	مستعلن متفعلن مستعلن فعول
10- وعندما قبلتها بكيت	متفعلن مستفعلن فعول
11- شعرت بالهزيمة	متفعلن فعولن
12- أمام هذي الزهرة اليتيمة	متفعلن مستفعلن فعولن
13- الحب يا مليكتي مغامرة	مستفعلن متفعلن متفعلن
14- يخسر فيها رأسه المهزوم	مستفعلن مستفعلن فعلان
15- بكيت فالنجوم	متفعلن فعول
16- غابت وعدت خاسرا مهزوم	مستفعلن متفعلن فعلان
17- أسائل الأطلال والرسوم	متفعلن مستفعلن نعول
18- عائشة عادت، ولكن وضعت وأنا أموت	مستعلن مستفعلن مستفعلن فعلتن فعلان
19- ذلك التابوت	مستفعلن فعلان

هذا جزء من قصيدة (الموت في غرناطة)، التي يتقمص فيها البياتي قناع الخيام للبحث عن عائشة الحب الأبدي، وهذه التقنية استخدمها الشاعر ببراعة منذ 1964 أي مع ديوانه (سفر الفقر والثورة) وتواصلت مع دواوينه اللاحقة، حيث يتماهى الشاعر مع مجموعة من الشخصيات ليعبر من خلالها عن رؤيته الشعرية.

القصيدة تبدأ بـ (عائشة) التي تخرج من تابوتها لتبحث عن الخيام، وتواصل البحث عنه حتى يقع حوار بينها في السطر الثامن ولكنه يفقدها في الأخير بفعل القدر ويعود هو للتابوت، هذه الأحداث يسردها الشاعر وكأننا نستمع إلى قصة، وفي هذه المواقف

لا يجد الشاعر أفضل من الرجز ليواكب هذه الحركة السريعة، من خلال الزحافات الكثيرة التي تدخل هذا البحر، فمنذ السطر الأول إلي السطر التاسع عشر لم نجد سطرا كل تفعيلات سالمة، وهذا يتماشى مع منطق السرد حيث إن التفعيلة التامة (مستفعلن) تعمل على زيادة المقاطع الطويلة وبالتالي تتباطأ الحركة.

ولهذا ظهرت تشكيلات متنوعة ولم تسلم من الزحاف إلا أحد عشر تفعيلة من أصل ثلاث وخمسين تفعيلة هي تفعيلات القصيدة، حيث خضعت التفعيلات الأخيرة للأسطر إلى علة القصر (فعلان) في تسعة مواضع، وإلى علتي الخلع والقصر (فعول) في ستة مواضع، والى علة الخلع(فعولن) في موضعين وبالتحديد في السطرين الحادي عشر والثاني عشر، وخضعت كذلك إحدى عشرة تفعيلة إلى زحاف الطي (مستعلن)، وثلاث عشرة إلى الخبن (متفعلن)، وواحدة للخبل (فعلتن).

هذه الزحافات ساهمت إلى حد كبير في خلق المقاطع القصيرة، والابتعاد عن المقاطع الطويلة، لذلك عمل زحاف الخبن، ومعه الطي إلى توفير عدد كبير من المقاطع القصيرة إلى جانب الخلع والقصر، هذا ما أدى إلى الضغط وتوليد حركة متسارعة من بداية النص إلى نهايته ولكن هذه الحركة لم تخرج النص إلى حالة نثرية بسبب وجود تفعيلات تامة في بداية بعض الأسطر مما يبطئ الحركة أحيانا وبالتالي يحافظ النص على شعريته.

1-5-3- سياق المتدارك: (فاعلن).

يعتبر المتدارك من أهم البحور التي عني بها الشاعر الحداثي وجعل من تفعيلته نواة للبنية الإيقاعية في شعره، ولعل ذلك يرجع إلى كثرة الزحافات التي تدخل عليه على غرار بحر الرجز، كما نجد أن هذا البحر سيطر على إنتاج البياتي الأخير منذ ديوانه (كتاب البحر 1975) إلى ديوانه الأخير (نصوص شرقية 1999).

فالشاعر في هذه المرحلة أصبح ينزع إلى السرد في قصائده إلى أن وصل إلى قصيدة النثر. والملاحظ حول هذا البحر أن البياتي في معظم قصائده تحول إلى الخبب

وتفعيلته (فعلن)، وفي استقراء لمجموعة من القصائد (6 قصائد) من دواوين متباعدة ترصدنا خلالها حركة الزحاف فكانت النتائج مبينة في هذا الجدول:

الديوان	عنوان القصيدة	عدد التفعيلات	الزاحفة	الصحيحة	نسبة الزحاف
كلمات لا تموت	إلى ت س إليوت	69	63	6	91.30
قمر شيراز	إلى رفائيل ألبرتي	320	262	58	81.87
بستان عائشة	مرثية إلى خليل حاوى	109	84	25	77.06
	الملاك والشيطان	78	60	18	76.92
البحر بعيد أسمعه يتنهد	إلى نجيب محفوظ	53	51	2	96.22
	البحر بعيد اسمعه يتنهد	56	53	3	94.64

يلاحظ من هذا الجدول النسبة العالية التي حققها الزحاف، حيث بلغت أقصى نسبة 96.22% وأدنى نسبة 76.92%، وهذا يدل على الحرية التي منحها هذا البحر للشاعر لكي يتصرف كيفما شاء.

وللوقوف على أنواع التشكيلات التي استخدمها الشاعر في هذا البحر نأخذ عينة من العينات وهي قصيدة نثرية (الملاك والشيطان)[1]:

معجزة الحب الخالد لارا — **فاعل فعلن فعلن فعلن فع**

تنهض من تحت رماد الأسطورة عنقاء — **لن فعلن فعلن فعلن فاعل فال**

تتألق نجما قطبيا — **فعلن فعلن فعلن فعلن**

وتهاجر مثل الأنهار — **فعلن فعلن فعلن فال**

تتقمص في ألواح الطين — **فعلن فعلن فعلن فعلن ف**

وفي أختام ملوك (الوركاء) — **علن فعلن فعلن فعلن فال**

صورة عشتار — **فاعل فعلان**

(1) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص21.

من خلال هذه الأسطر نلاحظ أن الشاعر يسرد قصة، ولابد من إيقاع يتماشى ويتحمل هذا النفس السردي، إنه إيقاع الخبب، الذي غطى على إنتاج البياتي في المرحلة الأخيرة وغلب على نصوصه الطابع السردي، وهو السبب الرئيس في استدعاء الشاعر لبحر الخبب.

وبالرجوع للنص السابق نلاحظ هيمنة زحاف القطع (فعلن)، وهذا الزحاف يعمل على انطواء الحركة الإيقاعية للنص، وذلك بسبب إحداثه للمقاطع الطويلة، إلا أن المقاطع القصيرة تتخلل الإيقاع بين الحين والحين لتسرع الحركة وبالتالي« فتتابع المقاطع القصيرة أو الطويلة في الخبب لا يمتد في الغالب لفترة طويلة، وهذه خصائص بحر الخبب، لأنه إذا توالت المقاطع الطويلة، فتهيمن حدة موسيقية يضيق بها المقام الشعري، وإن توالت المقاطع القصيرة خرج النص إلى الاسترسال النثري، وإذن فالزحاف يعمل على تنويع الإيقاع يسرعه إن كان بطيئا، ويبطئه إن كان سريعا، وبذلك اكتسب الخبب قيمته الفنية بين الشعراء»[1]، وهذا ما نجده عند البياتي في معظم قصائد هذه المرحلة.

4-5-1- سياق الرمل (فاعلاتن):

يأتي هذا البحر في المرتبة الرابعة من حيث شيوعه في إنتاج البياتي، فقد لازم الشاعر طيلة مشواره منذ ديوانه (أباريق مهشمة) إلى ديوانه ما قبل الأخير (البحر بعيد أسمعه يتنهد)، وللوقوف على حركة الزحاف فيه اخترنا بعض القصائد(6قصائد) من بعض الدواوين والنتائج مبينة في هذا الجدول:

الديوان	عنوان القصيدة	عدد التفعيلات	الزاحفة	الصحيحة	النسبة%
المجد للأطفال والزيتون	الأصدقاء الأربعة	47	17	30	36.17
أشعار في المنفى	أحزان البنفسج	58	26	32	44.82
	الموت في الظهيرة	59	29	30	49.17
الكتابة على الطين	النبوءة	117	75	42	64.10

(1) مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص223.

بستان عائشة	وردة الثلج	57	32	15	56.14
البحر بعيد أسمعه يتنهد	هنادي	72	38	34	52.77
					%0.52

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن أدنى نسبة حققها الزحاف 36.17% أعلى نسبة 64.10% وبلغ معدل الزحاف 50.52% وهذا يدل على أن البياتي استغل هذه التفعيلة ذات المقاطع الطويلة التي يتوسطها مقطع قصير (فاعلاتن) في بداياته الشعرية، حيث غلبت عليها القصائد الغنائية التي تتجسد فيها الملامح الرومانسية التي ينهض بحر الرمل بتجسيدها، لما له من قدرة على التفاعل مع نظام المقاطع الطويلة التي تبث النغمة الحزينة كما نرى في هذا المقطع من قصيدة (الأصدقاء الأربعة)[1].

أصدقائي	**فاعلاتن**
في حقول النور كنتم أصدقائي	**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**
كالعصافير الطليقة	**فاعلاتن فاعلاتن**
كالينابيع العميقة	**فاعلاتن فاعلاتن**
وأنا أبحث عنكم أصدقائي	**فعلاتن فعلاتن فاعلاتن**
في حقول النور كنتم في انتظاري	**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**

نلاحظ أن التفاعيل التامة تطغى على هذا المقطع وبالتالي تكثر المقاطع الطويلة مما جعل الحركة بطيئة جدا، ولم يظهر الزحاف إلا في السطر الخامس في التفعيلة المخبونة (فعلاتن)، التي تكررت مرتين في بداية السطر مما سرع في الإيقاع، وما لبث أن عاد كما كان لرجوع المقاطع الطويلة للتفعيلة التامة (فاعلاتن).

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص143.

إلا أن الشاعر نوع في الزحافات التي تدخل على هذا البحر في إنتاجه الموالي، وأقصى حد وصل إليه نجده في قصيدة (النبوءة)[1]، حيث نجد التشكيلات المتعددة لتفعيلة الرمل (فاعلاتن).

يقول الشاعر:

1–تأكل الحرة ثدييها إذا جاعت وفي أرض الملوك الفقراء.

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلات.

2– زهرة الدفلى على جدول ماء.

فاعلاتن فاعلاتن فعلات.

3– تتعرى في حياء.

فعلاتن فاعلات

4–وأنا أكتب فوق الطين ما قال المغني للمساء.

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات.

5–وأعري الكلمات.

فعلاتن فعلاتن.

ففي هاته الأسطر ثمان عشرة تفعيلة، لم يسلم منها إلا ثمان تفعيلات، خضعت منها ست إلى زحاف الخبن (فَعِلاتن)، واثنتين لزحاف (الخبن وعلة القصر) (فَعِلاتْ)، واثنتين لعلة القصر (فاعلات).

وبالنظر للمقاطع الطويلة نجد اثنين وخمسين مقطعا مقابل ست وعشرين مقطعا قصيرا، وبالتالي ساهم هذا الزحاف في توالي المقاطع الطويلة وزيادة عددها، مما تسبب في بطء الإيقاع، وهو ما لازم حالة اليأس والحزن، والخيبة المهيمنة على النص.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص469.

أما إنتاج البياتي الأخير فقد ساهم الرمل كذلك في إثراء إيقاعه، وكانت حركة الزحاف تتساوى في كثير من الأحيان التفعيلات التامة، وخير مثال قصيدة (هنادي) [1]، من ديوانه ما قبل الأخير (البحر بعيد أسمعه يتنهد) حيث جاء في المقطع الرابع والأخير:

1-إنها معجزة الشعر وموسيقى الينابيع الخفية.

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

2-تلتقي في لعبة الضوء.

فاعلاتن فاعلاتن فـ

3-وفي عيني صبية.

علاتن فاعلاتن.

4-فلماذا لا تبوح الكلمات.

فعلاتن فاعلاتن فعلات.

5-بالذي خبأه الشاعر.

فاعلاتن فعلاتن فع

6-في باطنها؟

لاتن فعلا.

7- صوت هنادي.

تن فعلاتن

8-أم صداح العندليب.

فاعلاتن فاعلات.

فعدد التفعيلات في هذا المقطع تسع عشرة تفعيلة منها عشر تفعيلات تامة (فاعلاتن) وتسع زاحفة سبع منها مخبونة (فَعِلاتن)، وواحدة دخلت عليها علة القصر

(1) عبد الوهاب البياتي، البحر بعيد أسمعه يتنهد، ص70.

(فاعلاتْ)، وواحدة أصابها زحاف الخبن وعلة القصر فأصبحت (فَعِلاتْ)، وبالتالي فعدد التفعيلات التامة يكاد يساوي عدد التفعيلات الزاحفة، وهذا أما يوفر إيقاعا متساويا، لأن هناك تداخل بين الأسطر الأول والثاني، والثالث، والسطر الرابع وما بعده، وهذا ينتج تداخلا تركيبيا بالإضافة إلى التداخل العروضي، وهذا التداخل يعطي قدرة مستمرة على القراءة، وعلى الرغم من أن الاستمرارية تنتج حركة إيقاعية سريعة، إلا أن هذا المقطع تغلب عليه المقاطع الطويلة مما يعطيه نوعا من الاسترخاء والبطء في الحركة، وهذا يرجع إلى قدرة الشاعر على التحكم في الإيقاع إن شاء أبطأ وإن شاء أسرع وهذا ما تدعو إليه الحداثة.

1-6- البنـاء التقفوي.

لقد اهتم العرب قديما بالقافية، وهذا ما نلمسه في كثرة تعاريفهم لها، فها هو قدامة بن جعفر يذكرها في تعريفه للشعر بأنه« كلام موزون مقفى يدل على معنى»[1]، وهي على مذهب الخليل«من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه في الحركة التي قبل الساكن الأول»[2]. وعلى هذا فللقافية أهمية كبيرة، حيث جعلها النقاد العرب القدامى ركنا من أركان الشعر الأساسية، واتفقوا على أنها قسيمة الوزن وشريكته، وخصوها بعلم سموه علم القوافي.

غير أن النظرة تغيرت عند شعراء الحداثة، حيث تم هدم بنية الوزن والبيت، وبالتالي أدى هذا إلى كسر عمود القافية، و«بتحطم قاعدة القافية، ألغيت الوظائف التنظيمية التوضيحية في إطار الثابت المكتمل، ليؤسس بدلها قاعدة لقافية متحولة»[3].

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلية الأزهرية، مصر، ط1، 1980، ص64.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ج15، ط1، 1990، ص195.

(3) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص274.

وفي الشعر الحداثي للبياتي كثير من هذه القوافي، بدأها بداية محتشمة بالقافية الموحدة التي تمثل رواسب الماضي، ثم انتقل الشاعر إلى القوافي المتحولة كالمقطعية والمتعددة والمتوالية.

1-6-1–القافية الموحدة:

يلتزم الشاعر في هذا النمط قافية موحدة وروي واحد في كامل القصيدة، وهذا يمثل بداية الانعتاق من القافية التقليدية والانتقال إلى الحداثة الشعرية.

ومن أمثلة هذا النمط في شعر البياتي قصيدة (أغنية خضراء إلى سوريا)[1]:

عيناي في عينيك، يا وطن العقيدة والكفاح

والنار في قلبي، وفي يدي سلاح

أحمي حدودك من صغار النحل

يا وطن الأقاح

وأنا اغني والجراح

صبغت سماء مدينتي

طلع الصباح!

يا إخوتي

طلع الصباح

وعلى نوافذ بيتنا، كان الربيع

طفلا يغني، والسماء

حمراء مثل سماء روما، يوم أحرقها عذاب

(نيرون) مثل الحب يأبي أن يبوح

مثل المسيح على الصليب

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة :مج1، ص159.

وأنا أغني والسحاب

يخفي ذرى (حرمون) عن عيني

وفي يدي السلاح

والنار في قلبي، فهبي يا رياح

إن القافية في هذه القصيدة مطردة، وتتابع كلماتها على هذا النمط (الكفاح، سلاح، النحل، الاقاح، الجراح، مدينتي الصباح، إخوتي، الصباح، الربيع، السماء، عذاب، يبوح، الصليب، السحاب، عيني/، السلاح، رياح)، والملاحظ أن القصيدة خضعت للقافية الموحدة، وإذا رمزنا لكل قافية بحرف تكون على هذا الشكل (أ أ ب أ أ ج أ د أ ه وز ح ط ي ك أ أ)

وبهذا تكون القافية الأساسية هي العنصر (أ) وألفاظها (الكفاح، سلاح، الاقاح، الجراح، الصباح، السلاح، رياح) وهذا ما يتناسب مع دلالة القصيدة، الموسومة بـ (أغنية خضراء إلى سوريا)، فالشاعر يحيي هذا الشعب المقاوم المكافح وصموده من خلال تكرار الكلمات (الكفاح، سلاح، السلاح، رياح) ويعطيه الأمل من خلال (الاقاح، الصباح)، وعلى الرغم من استعمال قواف أخرى إلا أن هذا لا يظهر بسبب هندسة هذه القافية.

وفي قصيدة (أحبها)[1]:

أحبها، أحب عينيها

أحب شعرها المعطار

أحب وجهها الصغير كلما استدار

أحب صوتها الحزين الدافئ المنهار

يفتح في الظلم شباكا

ويهمي في الضحى أمطار

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1 ص 265.

أحبها

حب الفراشات لحقل الورد والأنوار

أحبها، يا فجر أيامي

ويا عرائس النهار

ويا صديقاتي

وداعا

قلق الأسفار

وحسرة الخريف في القفار

تهيب بي: تعال لا تخش لهيب النار

أحبها

وانهار في قلبي جدار الثلج

وانساب دم النهار

نلاحظ هنا أن قيود الالتزام بالقافية الموحدة واضحة، وهذا ما يدل عليه بروز روي (الراء) كأساس لتشكيل القافية، وهو ذو طبيعة تكرارية مجهورة، يواكب تشبعه الصوتي البارز تكوين خطاب شعري قوي يعبر عن المشاعر الكبيرة لدى الشاعر، وهذا ما ينسجم مع دلالة العنوان (أحبها).

1-6-2–القافية المقطعية:

إن القصيدة المعاصرة وفرت للنظام المقطعي انتشارا واسعا، لذلك أصبح الشاعر المعاصر «مولعا بتقسيم قصيدته إلى مقاطع بحثا عن التغيير والتنويع»[1].

وفي هذا النمط تتردد القافية عند نهاية كل مقطع، وقد كثر هذا النمط في شعر البياتي ومثال ذلك قوله في قصيدة (بور سعيد)[2]:

---

[1] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص230.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص162.

1–عندما يحلم عمال بلادي

بك، يا ذات العيون الذهبية

أسمع الشمس تغني في فؤادي

وشراع السندباد

في البحار الأسيوية

أبدا تنفخ فيه الريح أنشودة حب

لك يا وارسو بقلبي

قوس نصر، شاده بالدم، عمال بلادي

2–آه يا أطفال وارسو، أغنياتي

باقة حمراء، من أطفال شعبي

لكموا، للأمهات

للملايين هدية

من بلادي العربية

من بلاد الشمس، من أعماق قلبي

إنها تذكار حب

لكموا، أطفال وارسو، من بلادي العربية.

3–ليت لي– يا أيها القلب الأسير–

مثل أشعاري، جناحين، إلى وارسو أطير

مثل عصفور على أبوابها الخضر أغني

في الضحى، في فرح الطفل الأغن

وأجوب الطرقات

عاشقا ألقت عصا الحب به في دنيوات

كل ما فيها عبير وضياء

وفراشات وأطفال من الجنة جاؤوا

لو تتبعنا تقفية هذه المقاطع ألفينا القوافي متنوعة، وكل مقطع مستقل بقوافيه، فعدد القوافي المنوعة التي تتكرر في القصيدة هو (6) قواف، سنرمز لها كما يلي حسب المقاطع:

المقطع الأول: أ أ ب أ أ ب ج ج أ

المقطع الثاني: د ج د ب ب ج ج ب

المقطع الثالث: هـ وو ز ز ح ط

فالمقطع الأول يتكون من ثلاث قواف منوعة، فئة (أ)، وكلماتها (بلادي، فؤادي، السندباد، بلادي)، وفئة (ب)، وهي (الذهبية، الأسيوية)، وفئة (ج)، وهي (حب، بقلبي).

في حين يقدم المقطع الثاني قافية جديدة واحدة نرمز لها بالرمز (د) وهي (أغنياتي، للأمهات)، وتتكرر فيه قافيتان وردتا في المقطع الأول وهما، القافية (ج) في (شعبي، قلبي، حب)، والقافية (ب) في (هدية، العربية، العربية).

أما المقطع الثالث والأخير فيقدم قواف جديدة وبالتالي ينهض بقوافيه المتنوعة وهي الفئة (هـ) في (الأسير، أطير)، والفئة (و) في (أغني، الأغن) والفئة (ز) في (الطرقات – دنيوات)، والقافية (ح) في (ضياء).والقافية (ط) في(جاؤوا).

وهذا التنوع التقفوي في المقاطع لا يكاد يختلف عن القافية الموحدة إلا من حيث التنويع، وهذا التنويع جاء بشكل كثيف حيث ولد إيقاعا مميزا، وربط بين الجمل الشعرية ربطا دلاليا.

إن نمط «"التقفية المقطعية" يمكن أن نعده البداية التشكيلية الأولى للتخلص من الموروث الشكلي للقصيدة العربية التقليدية (العمودية)»[1]، وقد وظفه معظم الشعراء الرواد، ولكنهم ما لبثوا أن تجاوزوه إلى أنماط أخرى أكثر حداثة وتجديدا.

---

(1) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص131.

3-6-1- القافية المتعددة:

ويعتمد هذا النمط من التقفية على تعدد القوافي وحروف الروي، فتارة تجد القافية مثيلاتها، وبالتالي تدعمها صوتيا، وتارة أخرى لا تجد مثيلاتها من القوافي، وبالتالي تتفاوت عمليات البروز أو الخفوت الصوتي. يقول البياتي في قصيدة (الملجأ العشرون)[1]:

كفراغ أيام الجنود العائدين من القتال

وكوحشة المصدور في ليل السعال

كانت أغانينا وكنا هائمين بلا ظلال

مترقبين الليل أنباء البريد:

«الملجأ العشرون

مازلنا بخير والعيال

-والقمر والموتى- يخصون الأقارب بالسلام»

والذكريات الفجة الشوهاء تعبر والخيام

والريح والغد والظلام

كوجوهنا غب الرحيل:

«أماه ما زلنا بخير» والذئاب

تعوي وتعوي عبر صحراء السهاد:

«يا إخوتي من أين نبدأ؟ من هنا ليل السعال

وبريدنا الباكي المعاد

لا شيء يذكر لم تزل (يافا) ومازال الرفاق

تحت الجسور وفوق أعمدة الضياء

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص91.

يتأرجحون بلا رؤوس في الهواء

ولم يزل دمنا المراق

على حوائطها القديمة واللصوص

وحقولنا الجرداء يغزوها الجراد

«من ههنا أماه! أعواد المشانق والحريق

من ههنا بدؤوا ونبدأ والطريق

وعر طويل

لا عاش رعديد ذليل»

(يافا) **نعود غدا إليك مع الحصاد**

ومع السنونو والربيع

ومع الرفاق العائدين من المنافي والسجون

ومع الضحى والقبرات

والأمهات

الملجأ العشرون

ما زلنا بخير العيال

والإخوة المتشردون

من قبونا النائي يخصون الأقارب بالسلام

يلاحظ في هذه القصيدة وجود سبع مجموعات قافوية تجد دعما من مثيلاتها وهي القافية (أ) في كلمات (القتال، السعال، ظلال، العيال، السعال)، والقافية (ب) في كلمات (الخيام، الظلام، السلام)، والقافية (ج) في كلمات (الرحيل، طويل، ذليل)، والقافية (د) في كلمات (السهاد، الجراد، الحصاد)، والقافية (هـ) في كلمتي (الرفاق، المراق)، والقافية (و) في كلمتي (الضياء، الهواء). والقافية (ز) في كلمتي (الحريق، الطريق).

والملاحظ في هذه القوافي المتعددة وجود تماثل صوتي يعززه في بعض الأحيان تماثل في المعنى كذلك، ومن أمثلة ذلك القافية (أ) في قول الشاعر:

كفراغ أيام الجنود العائدين من القتال

وكوحشة المصدور في ليل السعال

كانت أغانينا وكنا هائمين بلا ظلال

فكلمات القافية نلمس فيها تماثلا صوتيا يعززه الاشتراك في المعنى الذي تحمله الأسطر في علاقة توافق، ويمكن أن تكون علاقة تضاد بحدوث تعارض بين المعاني، ومثال ذلك القافية (ب):

والقمر والموت يخصون الأقارب بالسلام

والذكريات الفجة الشوهاء تعبر والخيام

والريح والغد والظلام

فالتماثل الصوتي بين القوافي تعززه علاقة تضاد في معنى هاته الأسطر، فمعنى الخيام والظلام في السياق يتعارض مع معنى السلام.

وهكذا فقد تعددت القوافي فمنها ما كان التماثل فيها بعيدا ومنها ما تماثلت صوتيا عززه الاشتراك في المعنى بين الأسطر الشعرية، مما جعل الإحساس بالقافية يتم على الرغم من تعددها.

1-6-4–القافية المتوالية:

على خلاف القافية السابقة، فهذا النمط يعتمد على توالي القوافي بين الأسطر، فكل عدد من الأسطر يلتزم بقافية، مما يجعلها تتوالى بشكل منتظم.

ويكثر هذا النمط في شعر البياتي، وكأنه قانون سائد في حداثة الشعر المعاصر، وهذا النموذج يؤكد ما ذهبنا إليه:

يقول البياتي في المقطوعة التاسعة (اللعنة الثانية) من قصيدة (موت المتنبي)[1].

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص328.

أري بعين الغيب – يا حضارة السقوط والضياع

حوافر الخيول والضباع

تأكل هذه الجيف اللعينة

تكتسح المدينة

تبيد نسل العار والهزيمة

وصانعي الجريمة

أرى على قبابك الغربان

تحجب وجه الشمس بالنعيب، يا جارية السلطان

أرى الخفافيش على نوافذ البيوت والحيطان

والنمل والفيران

تعبث في خزائن الخليفة السكران

تمرح في سريره البارد، فوق جفنه النعسان

تقرض شعر لحية المهرج السأمان

تنام في عمائم العبيد والخصيان

أرى على أبوابك الطوفان

يكتسح الساسة والتجار

أرى خيول النار

تدمر الأبراج والأسوار

تسير هذه القصيدة وفق نظام هندسي معين، حيث تتوالى القوافي بالشكل الأتي:

أ أ ب ب ج ج د د د د د د د د د د هـ هـ هـ .

فكل عدد من الأسطر يلتزم قافية، ومن ثم نلحظ تنظيما دقيقا ومتوليا لحركة التقفية إلى نهاية القصيدة. وعلى مستوى أخر تتوازى هذه الأسطر، ويظهر التماسك التركيبي

معتمدا على تكرار البنية التالية: فعل + فاعل (مقدر) + مفعول به + جملة فعلية مسندة إلى المفعول به، ويقوم الفعل أرى بدور اللازمة، فهو يفتح القصيدة ويختمها، وبالتالي فهو يشير إلى منظر جديد دائما.

والجدير بالذكر أن هذا النسق التقفوي عند البياتي يرتبط « بالنصوص التي تعتمد على الأساطير وتكوين الرموز الممتدة»[1]، خاصة في الدواوين الشعرية التالية: (النار والكلمات)، (سفر الفقر والثورة) (الذي يأتي ولا يأتي) و(الكتابة على الطين).

يقول البياتي في قصيدة ديك الجن من ديوان (الموت في الحياة) [2]:

رأيت ديك الجن في الحديقة السرية

يضاجع الجنية

يغمرها بالقبل الندية

يسحقها بيده الصخرية

ويشعل النيران

في جسمها المبتهل العريان

فالانتقال من قافية إلى قافية مرتبط بالتوازيات التركيبية التي تقوم على تناظر الأفعال (يضاجع، يغمر، يسحق) وفي النهاية ترتبط بقافية واحدة (يه).

وخلاصة القول إن البياتي بدأ باستخدام القافية الموحدة كسائر شعراء الحداثة ولكن هذا الاستخدام ينبئ عن جذور للتجديد تجسدت في دواوينة اللاحقة.

7-1-الـــروي :

بعدما تعرفنا على القوافي المتنوعة التي استخدمها البياتي في شعره، يتبقى لنا دراسة حرف الروي، وهو الحرف الذي تنسب إليه القصيدة قديما، فيقال عينية، أو سينية أو رائية، لكنه في القصيدة الحداثية يتنوع ويتعدد، « لذا كان لزاما على القافية

---

(1) محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، ص154.

(2) الأعمال الشعرية، مج2، ص439.

بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية والانتقال الذي يحول بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض».[1]

وما يهمنا في هذا البحث تتبع حرف الروي في الشعر الحداثي للبياتي والإجابة عن تساؤلات عدة. ما خصائص الروي وما دلالاته؟ وهل هناك قانون في توزيعه أو الأمر كان اعتباطيا؟ لأجل هذا قمنا بعملية إحصاء لحرف الروي في مجموعة من الدواوين (ثمانية دواوين) علنا نصل إلى نتيجة يمكن تعميمها على باقي إنتاج البياتي، وكانت النتائج كالأتي:

الديوان	الروي المهيمن مرتب	تواتره	خصائصه الصوتية	ملاحظات
أباريق مهشمة	النون	151	انفي مجهور	تصدر النون
	الدال	94	انفجاري مجهور	
	اللام	65	انحرافي مجهور	
	الراء	59	تكراري مجهور	
المجد للأطفال والزيتون	النون	108	انفي مجهور	تصدر النون
	الراء	68	تكراري مجهور	
	الباء	57	انفجاري مجهور	
	الدال	42	انفجاري مجهور	
أشعار في المنفى	الراء	70	تكراري مجهور	تصدر الراء
	النون	64	أنفي مجهور	
	اللام	42	انحرافي مجهور	

---

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص210.

	الهمزة	34	انفجاري لا مجهور ولا مهموس	
كلمات لا تموت	الراء	114	تكراري مجهور	تصدر الراء
	النون	110	أنفي مجهور	
	الباء	41	انفجاري مجهور	
	الدال	38	انفجاري مجهور	
النار والكلمات	النون	208	أنفي مجهور	تصدر النون
	الراء	203	تكراري مجهور	
	اللام	75	انحرافي مجهور	
	الهمزة	74	انفجاري لا مجهور ولا مهموس	
الذي يأتي ولا يأتي	الراء	181	تكرار مجهور	تصدر الراء
	الدال	60	انفجاري مجهور	
	النون	48	أنفي مجهور	
	الميم	45	مجهور	
عيون الكلاب الميتة	الراء	44	تكراري مجهور	تصدر الراء
	النون	38	انفي مجهور	
	الهمزة	35	انفجاري	
	التاء	25	انفجاري مهموس	
الموت في الحياة	الراء	162	تكراري مجهور	تصدر الراء النون في المرتبة الخامسة
	التاء	40	انفجاري مهموس	
	الدال	28	انفجاري مجهور	
	الياء	13	انفجاري مجهور	

من خلال هذا الجدول يمكن أن نسجل ما يلي:

- نوع البياتي في حرف الروي ونحن اكتفينا بإحصاء أربعة حروف فقط ولكن هناك حروف أخرى مثلت الروي ولكن لقلة عددها لم نذكرها .

- تصدر كل من حرفي الراء والنون في نسبة تواتر الروي في العينة المدروسة، ولم نسجل غياب لأحدهما في هذه الدواوين .

- تفوق الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة وهذه الحروف كما هو موضح في الجدول الراء، النون، الدال، الميم، الياء، الباء، وهذا له دلالة حيث يتلازم البروز الصوتي وجهارة هذه الأصوات مع الخطاب الشعري للبياتي، فهو يدعو المتلقي إلى مشاركته في الانفعال والإحساس بالتجربة، وبهذا يؤكد على الوظيفة المرجعية للنص وكذا الاهتمام بالوظيفة الشعرية للغة، فالشاعر يعبر عما يحسه ويطلب من الجميع مشاركته مع جميع قضاياه وتضامنهم معه وهذا من سمات الشعر الحداثي .

- يسيطر الصوت الانفجاري على الرخو في العينة المدروسة

- ثمة توظيف للروي الساكن والمتحرك .

- نسبة الروي الساكن عالية مقارنة بالروي المتحرك التي كانت نسبته ضعيفة

- يسيطر الروي الساكن على عديد القصائد من أولها إلى أخرها ويشاركه الروي المتحرك في قصائد قليلة .

- يسيطر الروي المتحرك على قصائد قليلة جدا من أولها إلى آخرها ومثال ذلك قصيدة (عشاق في المنفى)[1]

- السواد الأعظم من القصائد يقوم على أساس تفرد الروي الساكن .

- وهذا الجدول يبين نسب الروي حسب أشكاله :

عدد قصائد العينة	الروي الساكن		الروي المتحرك		الروي المختلط	
162	151	93.20	6	3.70	5	3.18

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص110

وإذا بحثنا عن تفسير لهذه النتائج نجد أن الشاعر ماض في التحديث، حيث إن السائد في الشعر القديم سيطرة الروي المتحرك، وكذا التنوع في حرف الروي خافت جدا وظهر بصورة محتشمة، بينما سار الشاعر الحداثي في تنويع حرف الروي.

وللوقوف أكثر على هذه النتائج نورد الأمثلة الآتية:

يقول الشاعر في قصيدة (14 تموز)[1]:

الشمس في مدينتي

تشرق

والأجراس

تقرع للأبطال

فاستيقظي حبيبتي فإننا أحرار

كالنار

كالعصفور

كالنهار

فلم يعد يفصل فيما بيننا جدار

ولم يعد يحكمنا

طاغية جبار

لأننا أحرار

كالنار

كالعصفور

كالنهار

وشعبنا

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص249

أقوى من الإعصار

نلاحظ أن الروي المسيطر على هذه القصيدة (الراء الساكنة) وهو صوت تكراري مجهور والصفة المميزة له هي:« تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق به»[1]، أما الأروية الثانوية فهي القاف واللام، وهما صوتان مجهوران يساندان (الراء) في إضفاء التناغم الموسيقي الذي أحدثه وهذا ما يتناسب والجو العام للقصيدة، فالشاعر يبدو ثائرا صارخا في وجه الأعداء والوضع الاجتماعي المزري، والكلمات التي استعملها (أحرار، النار، النهار، الإعصار) كلها توحي بالانطلاق والتجدد والحركية التي تصب في المعاني التي يتضمنها حرف الراء [2]

كما ينوع الشاعر الحداثي في حرف الروي وهو كسر للقاعدة القديمة التي تعتمد على وحدة الروي، ففي قصيدة (الموت والخريف) [3] تتنوع الأروية بين (النون) و(الميم) و(الحاء) و(الباء)، ونلاحظ هنا غلبة الروي المجهور على الروي المهموس فالنون والميم والباء أصوات مجهورة، بينما الحاء صوت مهموس، وكأن الشاعر يخفض من صوته بعدما يرفعه، فالمقطع الأول يقول فيه الشاعر: [4]

عيناك في ليل الخريف تتطلعان

ماذا وراء الربوة الحمراء غير السنديان

وسحائب تبكي ومدخنة وحان

فالجو الحزين يتناسب مع روي النون الذي يسمى بالصوت النواح، ثم ينتقل الشاعر إلى روي مجهور آخر وهو (الميم) حيث يقول: [5]

يا صامتا والريح تعول في الظلام

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة– مصر، 1987، ص66.

[2] ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 117.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص168.

[4] المصدر نفسه، ص168.

[5] المصدر نفسه، ص168.

انطق ولو حرفا وما جدوى الكلام ؟

وهنا تزداد النبرة حدة ويرتفع صوت الشاعر قليلا.

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى روي مهموس وهو الحاء حيث نلاحظ خفوتا نسبيا لصوت الشاعر وذلك في قوله:[1]

يا صامتا والسنديان الشاحب المقرور تجلده الرياح

وصديقك الحسون قد ألقى السلاح

متخضبا بدم الجراح النجل، مقصوص الجناح

وهنا يتناسب روي الحاء مع روح الاستسلام التي تسيطر على هذا المقطع، بعد ذلك يأتي الأمل في المقطع الأخير فينتقل الشاعر إلى روي آخر مجهور انفجاري وهو (الباء) يتناسب مع تطور موقف الشاعر: [2]

الشمس تشرق، والخريف على الهضاب

يلم أذيال السحاب

والسنديان تناثرت خصلاته فوق التراب

وصداح قبرة كأن قيثارة في قلب غاب

وكأن تخطت ألف باب

ليل الخريف، وعاد للأرض الشباب

وهكذا فقد نوع البياتي في حرف الروي، وكانت الأصوات المجهورة أكثر الأصوات ورودا كأروية، كما طغى الروي الساكن على الروي المتحرك، فالروي الساكن يحقق القيم الصوتية للقافية، وبهذا يكون البياتي قد مضى في التحديث على مستوى الموسيقى الخارجية.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص168.

[2] المصدر نفسه، ص168.

2- الموسيقى الداخلية:

إن الإيقاع الشعري لا ينحصر فقط في الأوزان الشعرية والبناء التقفوي الذي أسميناه الموسيقى الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للنص الشعري (التكرار، التدوير...)، وهذا ما يسمى بالموسيقى الداخلية وهي « ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر ويتخيره ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية»[1]، وهذا ما يتوفر في الشعر الحداثي للبياتي، فقد أثرى الإيقاع الداخلي لنصوصه الشعرية بعناصر تساهم في نمو التجربة وتحقيق شعرية القصيدة نتناولها فيما يلي:

1-2 صفات الأصوات :

إذا ما تأملنا المدونة الشعرية للبياتي، فإننا نستأثر بذلك الجرس الصوتي في جل قصائده، ويبدو التنوع واضحا في استخدامه للأصوات من همس وجهر وانفجار واحتكاك، ويمثل ذلك التنوع ظاهرة حداثية في شعر شاعرنا، وقد احتل الجهر موقعا رئيسا يليه في ذلك الهمس والانفجار والاحتكاك.

وقد عملنا على استقراء هذه الظواهر الصوتية في ديوانين يمثلان أنموذجا لذلك الاستخدام، وهما:(أشعار في المنفى)، و(الموت في الحياة).

1-1-2- الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس عند علماء الأصوات «هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنين حين النطق به»[2]، وهو أيضا «صوت أَضعَفَ الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى الهواء المهموس معه وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت بنطقه مع جريِ النفس فإنك لا تسمع له جهرا».[3]

---

(1) إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2008، ص 278.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 20

(3) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1993، ص62

والأصوات المهموسة هي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ)، وفي ما يلي سنوضح تواتر هذه الأصوات في الديوان من خلال الجدول التالي:

الصوت	تواتره	مخرجه
الحاء	665	حلقي
الثاء	118	أسناني
الهاء	778	حنجري
الشين	235	غاري
الخاء	183	لهوي
الصاد	275	لثوي
الفاء	806	أسناني شفوي
السين	510	أسناني لثوي
الكاف	409	طبقي
التاء	1727	أسناني لثوي
القاف	572	لهوي
الطاء	262	أسناني لثوي
المجموع	**6540**	

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الأصوات المهموسة وردت ستة آلاف وخمسمائة وأربعين(6540) مرة، وبنسبة تقدر بـ 32.98% من أصوات العينة، وكان حرف (التاء) أكثر تواترا يليه حرف (الفاء) ثم (الهاء).

وللوقوف أكثر على دور المهموس من الأصوات في خلق إيقاع متميز في العينة المدروسة له التحام بالمعنى الأساسي نورد هذه النماذج:

يقول الشاعر في (مرثية إلى عائشة): (1)

تَبْكِي عَلَى الفُراتِ عِشْتَرُوتْ

تَبْحَثُ فِي مِياهِهِ عَنْ خَاتَمٍ ضَاعَ وعَنْ أُغْنِيَّةٍ تَمُوت

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 425.

تَنْدُبُ تَمُوزْ فَيَا زَوَارِقَ الدُّخَان

عَائِشَةٌ عَادتْ مَعَ الشِّتَاءِ لِلْبُسْتَان

صَفْصَافَةً عَارِيَّةَ الأَوْرَاق

تَبْكِي عَلَى الفُرَات

تَصْنَعُ مِنْ دُمُوعِهَا حَارِسَةُ الأَمْوَات

تاجًا لِحُبٍّ مَات

تَعْبَثُ فِي خصْلاتِ ليل شَعْرِهَا الجِرْذَان

تَزْحَفُ فَوْقَ وَجْهِهَا جَحَافِلُ الدِّيدَان.

يطغى في بنية النص السابق صوتان مهموسان هما (التاء والفاء)، والأصوات المهموسة إذا استعملت بوفرة في السياق تعطي طاقة دلالية خاصة، ذلك بسبب طبيعتها، فهي مجهدة للنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبه نظيراتها المجهورة، فإذا كثرت في السياق، تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام، وبالتالي تتجاوز حدها العادي وتتعلق بها دلالة خاصة[1].

وقد تردد حرف (التاء) سبعا وعشرين (27) مرة، و(الفاء) تسع (9) مرات حيث جاءت (التاء) في أواخر الكلمات (الفرات، عشتروت، أغنية، تموت، عائشة، عادت، صفصافة، عارية، الفرات، حارسة، الأموات، مات، خصلات) وجاءت في بنية الكلمة كما في (تبكي، تبحث، خاتم، تندب، تموز، الشتاء، تبكي، تصنع، تاجا، تعبث، تزحف).

والتاء من الأصوات الانفجارية المهموسة الذي جاء ليعبر عن مناخ البكاء والحزن الذي يحيط بالميّتين وهذا ما يتناسب مع القصيدة وعنوانها.

أما (الفاء) فوردت في الكلمات (الفرات، صفصافة، الفرات، تزحف، فوق، جحافل) وقد أفادت معنى التوسع.

2-1-2- الأصوات المجهورة:

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص55.

ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها شأن كبير في تمييز الأصوات اللغوية، وتقابلها ظاهرة الهمس. ويعرف الجهر بأنه:« اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بالصوت، والأصوات المجهورة هي: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن)»[1]. وبالنسبة لشيوعها في الكلام فإنها تكوّن أربعة أخماس الكلام في حين الأصوات المهموسة لا تكاد تزيد على الخُمس أو عشرين في المائة من الكلام.[2] أما ورودها في العينة فكان كالتالي:

الصوت	تواتره	مخرجه
الباء	948	شفوي
الجيم	365	غاري
الدال	694	أسناني لثوي
الذال	161	أسناني
الراء	1466	لثوي
الزاي	119	أسناني لثوي
الضاد	141	أسناني لثوي
الظاء	64	أسناني
العين	782	حلقي
الغين	207	لهوي
اللام	2690	لثوي
الميم	1451	شفوي
النون	1263	لثوي
المجموع	**10351**	

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن تواتر الأصوات المجهورة في العينة بلغ عشرة آلاف وثلاثمائة وواحد وخمسين(10351) مرة وبنسبة بلغت 51.70% وبهذا فقد فاقت عدد الأصوات المهموسة وقد كانت الحروف (اللام) و(الراء) و(الميم) و(النون) أكثر الحروف تواترا.

(1) ينظر: عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1998، ص 97.

(2) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 21.

فـ(اللام) صامت منحرف يؤدي دورا بارزا، فيتّحد بالدلالة ويضفي على السطر الشعري إيقاعا متميزا[1]، ومثال ذلك قول الشاعر:[2]

تَحْمِلُ حَمْلاً كَاذِبًا فِي كُلِّ فَجْر وتَمُوتُ كُلَّمَا القَمَر

غَابَ وَرَاءَ غَابَةِ النَّخِيلِ فِي السَّحَر.

فترديد (اللام) بهذه الكثافة في السطر الأول قد صور الموقف أحسن تصوير، وجسد مبدأ الانحراف من حيث أن مدينة (بابل) صارت كالمرأة الحامل التي أجهضت ومات وليدها، وبالتالي فالدلالة انحرفت عن الحقيقة إلى المجاز تاركة في نفس الشاعر أملا متجددا في بعث بابل (الأمة العربية) من جديد. أما (الراء) فهو صوت تكراري صاخب عنيف لا يقوى الشاعر الذي يعاني أن يكتم بعض صخبه وهذا المعنى يتجسد في قول البياتي: [3]

على رخام الدهر، بور سعيد

قصيدة مكتوبة بالدم والحديد

قصيدة عصماء

قصيدة حمراء

تنزف في حروفها الدماء

تهدر في رويها المنتصر الجبار

صيحات فجر الثار

فصوت (الراء) تكرر إحدى عشرة مرة (11) مرة في هاته الأسطر. مما أضفى نوعا من الحركية والانطلاق، لاسيما أن الشاعر هنا بصدد وصف صمود مدينة بورسعيد

---

[1] ينظر: رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 57.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 465.

[3] المصدر نفسه، مج1، ص 183.

أمام الأعداء، وكيف روت أرضها بدماء الثوار، وهذه صرخة من صرخات البياتي يحيي فيها صمود المدن العربية.

نصل الآن إلى صوتي (الميم) و(النون) فهما من الأصوات الأنفية المجهورة، وكلاهما يعبران عما يختلج في النفس من آلام ومعاناة وهذا يتجسد في مناجاة (عائشة) لحبيبها (الخيام) ليخلصها وينفذ بها إلى مدينة الطفولة والبراءة.

يقول الشاعر في قصيدة (الموت في الحب): [1]

خُذْنِي إِلَى مَدِينَةَ الطُّفُولة

فَأنَّنِي أَمُوتُ مِنْ كَوْنِي لاَ أَمُوت.

فالجملة (خذني إلى مدينة الطفولة) توحي بنوع من الرقة وطلب الاستقرار، وهي من معاني (النون): والفعل (أموت) الذي تكرر مرتين يوحي بالضم والانغلاق وهي من معاني (الميم) وبالنظر للسطر الثالث فإننا نلمس جوا من المعاناة والحزن والبكاء الذي يعبر عنه صوت (النون) لذلك يدعى بالصوت النواح[2]، وباجتماع هذه المعاني نستطيع أن ننفذ إلى أعماق الشاعر الذي يريد أن يصور هذا الحب العنيف الذي يؤدي إلى الموت، فالحبيب يبحث عن حبيبته في كل مكان دون أن يمل إلى درجة أن يموت في هذا الحب، وما أجمل أن يكون هذا الحب هو الوطن! وهذا ما يرمي إليه الشاعر.

3-1-2- الأصوات الانفجارية

يطلق عليها كذلك مصطلح الوقفات الانفجارية، وتتكون «بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع. وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 434.

(2) ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية دراسة الشعر الحسين بن منصورا لحلاج، الأردن، ط1، 2004، ص 85.

انفجاريا»[1]. فباعتبار الحبس أو الوقف يمكن تسميتها بالوقفان stops ولكن باعتبار الانفجار يمكن تسميتها بالأصوات الانفجارية plosives.[2]

أما ورودها في الديوان فكان كالتالي:

الصوت	تواتره	صفته
الباء	948	مجهور
التاء	1727	مهموس
الدال	694	مجهور
الجيم	365	مجهور
الصاد	195	مجهور
الطاء	272	مهموس
الكاف	409	مهموس
القاف	572	مهموس
الهمزة	1054	لا بالمجهور ولا بالمهموس
المجموع	**6136**	

والملاحظ من الجدول أن الأصوات الانفجارية وردت ستة آلاف ومئة وستة وثلاثين (6136) مرة وبنسبة 31.01% وكان حرف (التاء) أكثر تواترا يليه حرف (الهمزة) ثم (الباء) ثم (الدال)، وكان صوتا (التاء) و(الهمزة) أكثر تواترا في المقطع الأول من قصيدة (كلمات إلى الحجر).

يقول الشاعر: [3]

يَأْتِي مَعَ الفَجْرِ ولَا يَأْتِي
حُبِّي الَّذِي أُغْرِقَ فِي الصَّمْتِ
يَحُومُ حَوْلَ السُّورِ مُسْتَجْدِيًّا
تَنْهَشُهُ مَخَالِبُ المَوْتِ

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة– مصر، 2000، ص 247.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 247.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 461.

حَتَّى إِذَا مَا اليَأْسُ أَوْدَى بِهِ

صَاحَ مِنَ الأَعْمَاقِ يَا أَنْتِ

سَفِينَةُ الأَقْدَارِ لَمْ تَنْتَظِرْ

وَ سِنْدَبَادُ الرِّيحِ لَمْ يَأْتِ

مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتِ؟ وآبَارُنَا

مَسْمُومَةٌ مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتِ؟

لَعَلَّنِي كُنْتُ عَلَى مَوْعِدٍ

مِنْ قَبْلِ أَنْ أُولَدَ أَوْ كُنْتِ

الحُبُّ أَعْمَى وأَنَا هَهُنَا

اَكْتُبُ فَوْقَ المَاءِ مَا قُلْتِ

هاته الأسطر التي بين أيدينا هي جزء من مقطع بعنوان (المستحيل) كتبه الشاعر أيام النكسة، وقد أصابته خيبة الأمل وأحاط به اليأس كما أحاط بكل شعوب الأمة العربية آنذاك. وفي الوقت نفسه فإن الشاعر سخط على الوضع مما أدى إلى تفجر قريحته الشعرية بهذه الأبيات، وللتعبير عن هذا المعنى –معنى السخط والإحباط– وظف أصواتا تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه، فحرف (الهمزة) حاضر في (أغرق، إذا، اليأس، أودى، الأعماق، الأقدار، أين، أن، أولد، أو، أعمى، أنا) « وهو صوت انفجاري وذلك بما يثيره من الانتباه في سمع السامع وفي ذهنه»[1]، وهو هنا يحمل كذلك دلالة الترقب والانتظار زيادة إلى حضوره جنبا إلى جنب مع صوت (التاء) في (يأتي، أنت، أقبلت، أكتب) وفي تكوينه «لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري»[2] (فالتاء) صوت تضطر معه

---

(1) ينظر: حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص147.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 61.

لإخراج الهواء كأنه آهة حبيسة ذبيحة. وباتحاد معاني (الهمزة) بمعاني (التاء) يتضح موقف الشاعر فهو موقف ترقب لغد أفضل وفي الوقت نفسه يشد انتباه المتلقي لكبر المحنة التي تمر بها الأمة العربية في انتظار بزوغ شمس يوم جديد.

4-1-2- الأصوات الاحتكاكية:

وهي أصوات تتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع ويمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا، وهي كالتالي: (ف، ث، د، ظ، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع، ه)[1].

وقد وردت في الديوان كما يلي:

الصوت	تواتره	صفته
الفاء	806	مهموس
الثاء	118	مهموس
الذال	161	مجهور
الظاء	64	مجهور
الزاي	119	مجهور
السين	511	مهموس
الصاد	275	مهموس
الشين	235	مهموس
الخاء	209	مهموس
الغين	207	مجهور
الحاء	665	مهموس
العين	782	مجهور
الهاء	778	مهموس
	المجموع	**4930**

الملاحظ من هذا الجدول أن تواتر الأصوات الاحتكاكية بلغ أربعة آلاف وتسعمائة وثلاثين(4930) مرة وبنسبة تقدر بـ 24.57% من مجموع أصوات العينة، حيث كان

(1) ينظر: كما ل بشر، علم الأصوات، ص 297

حرف (الفاء) أكثر الحروف تواترا، ثم (العين)، ونمثل لذلك بقول الشاعر في قصيدة(صيحات من الفقراء): [1]

فتحت بابا للدمعة

ولفجر تغمره اللوعة

صيحات الفقراء

فقراء بلادي

في باب القيصر

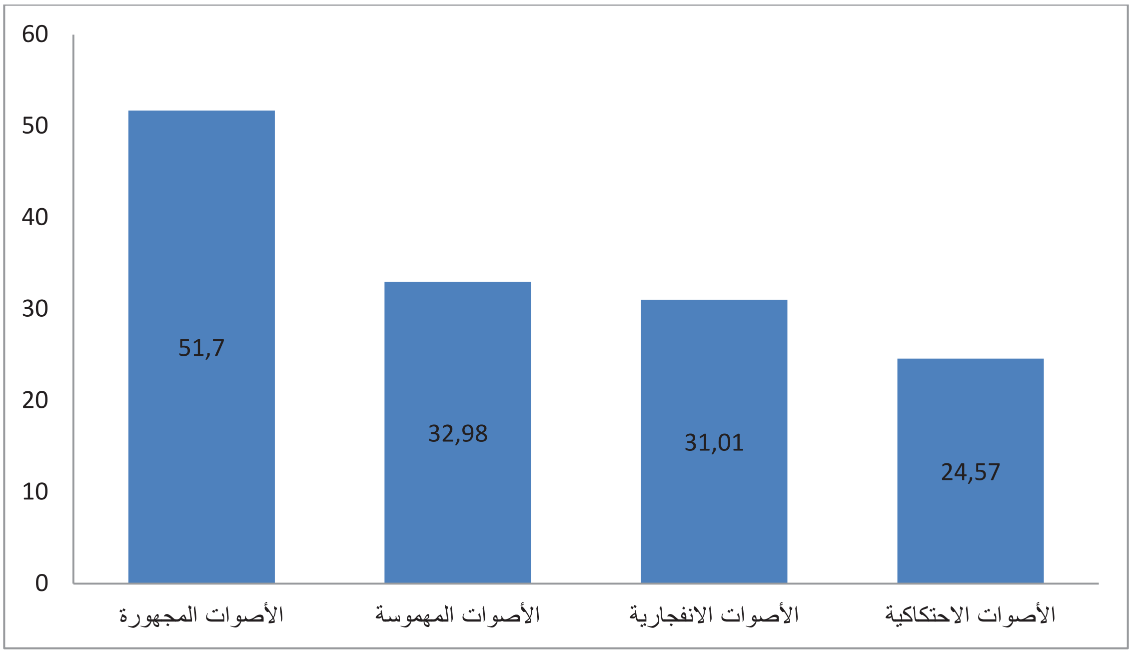
في الفجر الأحمر

هذه القصيدة تصور حالة الفقراء وصيحاتهم من أجل نيل حقوقهم، هذه الصيحات انتشرت وتفشت في كل مكان، وهذا ما عبر عنه صوت(الفاء) الذي تكرر سبع مرات(7)، وأفاد معنى التفشي، كما ساهم صوت(العين) من خلال كلمتي(الدمعة، اللوعة) من إضفاء جو من التطلع والأمل نحو غد أفضل.

وفي الأخير، ومن خلال دراستنا لصفات الأصوات نخلص إلى أن الأصوات المجهورة حققت أعلى نسبة والتي قدرت بـ: 51.70% من أصوات العينة تليها الأصوات المهموسة بنسبة 32.98% ثم الأصوات الانفجارية بنسبة 31.01% وأخيرا الأصوات الاحتكاكية بأقل نسبة وهي 24.57%. والمنحنى التالي يبين تواتر هذه الأصوات.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 118



نسب أنواع الأصوات

هذا الرسم البياني يكشف عن تنوع الأصوات في قصائد العينة المدروسة، وهو ما يمكن إسقاطه على الشعر الحداثي للبياتي، هذا التنوع يشكل ظاهرة حداثية في شعره، فسيطرة الأصوات المجهورة يتناسب مع الخطاب الملتهب للشاعر الثوري، تؤازرها الأصوات الانفجارية التي تعمل على تفجير الألم والحزن داخل نفس الشاعر، هذا ما جعل الأصوات المهموسة تقل نسبتها عن الأصوات المجهورة، إلا أنه يشعر في بعض الأحيان بنوع من الإحباط واليأس عبرت عنه الأصوات الاحتكاكية التي حققت أقل نسبة في العينة.

2-2--حداثة التكرار: الأشكال الأساسية

يعد التكرار من الظواهر التي استخدمها الشاعر القديم، ولكن دون إلحاح ولا اهتمام كبير، بينما الشاعر الحداثي وظف التكرار بوصفه أنه يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر، وهو في حقيقته «إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[1]، وبالتالي أصبح تقنية تستخدم استخداما فعالا في القصيدة الحداثية، هذه القصيدة التي أضحت كلا متماسكا وكتلة متلاحمة، وذات نسيج واحد.

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص276.

كما استطاع الشاعر الحداثي «توظيف هذا الأسلوب للتعبير عن أبرز قضاياه الشعرية وتصوير رؤيته المميزة للواقع الاجتماعي والإنساني»[1]، هذا من جهة الدلالة أما من جهة الموسيقى فإن الشاعر الحداثي قد أ بدع في إضفاء النغم الموسيقى على النص الشعري، حيث وظف التكرار الذي يحدث للكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا ويضفي « ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله مما ينفى أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية»[2].

ومن وظائف التكرار أيضا في الشعر الحداثي «اتخاذه أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة، أو مجري للشعور من إنسان مأزوم»[3]، فالشاعر الحداثي ابن عصره له قدرة النفاذ إلى وجدان الإنسان المعاصر وتصوره لذاته وواقعه.

كما يوظف التكرار من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينمو باللغة نحو الكثافة والانسجام «غير أن طبيعة التجربة الفنية ولاسيما الشعرية منها هي التي تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنيا لنظام تكراري معين»[4].

ويعد التكرار عنصرا مكملا للتشكيل العروضي وله دور فعال في تحديد الخطوط العامة للبنية الإيقاعية للنص الشعري، وهو يأتي على أشكال مختلفة تنطلق من البساطة إلى التعقيد، «لذلك فان التكرار الشعري البارع الذي ينم عن وعي فني متقدم يجيء في القصيدة وفق أشكال مختلفة موظفة أساسا لتأدية دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر بداعية إبداعية تحقق له شعرية أكبر»[5].

---

(1) كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص328.

(2) أماني سليماني داود، الأسلوبية والصوفية، ص67

(3) رمضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص230.

(4) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص190.

(5) المرجع نفسه، ص192.

وهذا ما نلمسه في حركة الحداثة، حيث استطاعت أن تنتج للشعراء عبر تقنية التكرار أبوابا جديدة للنص الشعري، تثرى الإيقاع وتضاف إلى الوزن والقافية، وتحاول أن تعوض البنية العروضية الخليلية التي ثارت عليها القصيدة الحديثة[1].

وإذا تفحصنا الشعر الحداثي وترصدنا ظاهرة التكرار نجدها بأشكال مختلفة يتعذر على الباحث تمييزها بدقة لما يشوبها من تركيب يذهب حتى التعقيد، و«إن محاولة حصر أشكال التكرار المستخدمة في القصيدة الحديثة لا يعد أمرا سهلا وميسورا بالقياس إلى حجم المنتج الشعري لهذه القصيدة، حتى وإن حددت بجيل أو جيلين، وذلك لأن قابلية الشاعر الحديث على استحداث نظم تكرارية جديدة بما ينسجم مع وعيه وثقافته المعاصرة والمتنوعة من جهة، ومع ثراء وعمق تجاربة الحيوية من جهة أخرى، يجعل من إمكانية ملاحقتها بدقة ورصد حركيتها من الأمور الصعبة نسبيا»[2].

ويعتبر عبد الوهاب البياتي من الشعراء الحداثيين الذين أغرموا بالتكرار، حيث يغطي مساحة كبيرة من شعره الحر، وقد أشار إحسان عباس منذ الخمسينات أن «التكرار ظاهرة هامة في الشعر الحر عند البياتي»[3]، لما له مزايا فنية وأسلوبيه على مستوى التجربة بناء وصورة وموسيقى، حيث تتعدد وظائفه بين التوكيد والإيحاء، وتركيب الصورة، وبناء القصيدة، إنه يكرر أصواتا أو كلمات أو أبيات أو مقاطع بكاملها، لذلك تتعدد أشكال التكرار في شعره، ويصعب حصرها، ولكن يمكن رصد أهمها وأوسعها انتشارا وهي:

---

(1) ينظر: راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص298.

(2) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص193.

(3) إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص39.

1-2-2–التكرار الإستهلالي: ويسمى تكرار البداية حيث يركز هذا النمط على حالة لغوية، يتم تأكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة في بداية القصيدة، يقول الشاعر في قصيدة (العاصفة)[1]:

لن تقتلوني أيها الأوغاد.

لن تحرموني

من ضياء الشمس

والإنشاد

لن تنصبوا الأعواد

للحب، للشاعر، للأوراد.

لن تستبيحوا قصر أحلامي

ولن تخوفوا الأطفال بالأصفاد

لن تسرقوا خزائن الفن

ولن تستعبدوا بغداد

لن تجدوا

يا أيها الفاشست

في انتظاركم

إلا طبول الموت والرماد

مدينتي

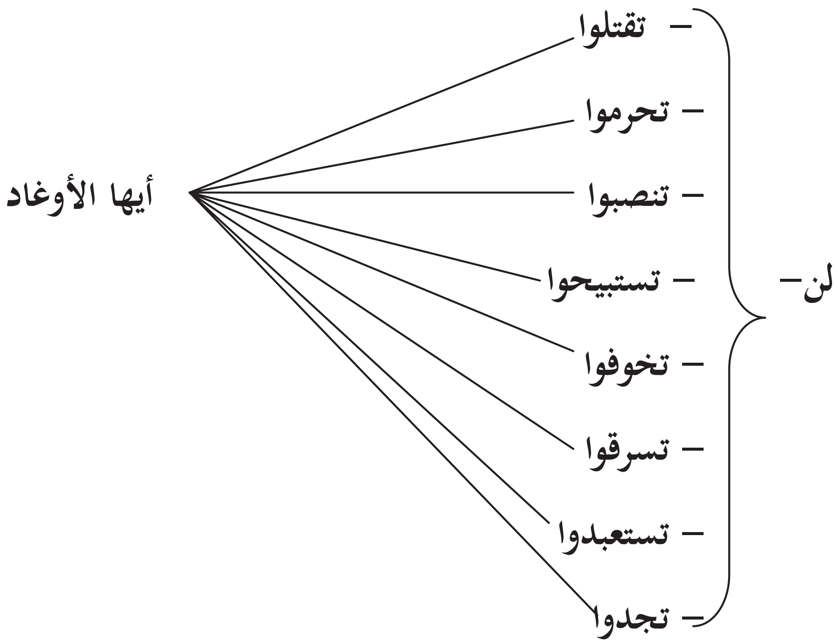
تفتح للشمس ذراعيها

فعودوا

أيها الأوغاد.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 225.



إن تكرار حرف النفي (لن) يبرز تكافلا بين الشكل المضمون ويمتاز بقوة تأكيدية تعبر عن رفض المتكلم للأعمال المنفية، كما يحدث هذا التكرار تأثيرا دراميا بزيادة حدة الغضب، ويضفي على القصيدة نغمة وتناسقا إيقاعيا، بفضل الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار البنية النحوية القائمة على النفي، وبفضل هيمنة حرف النفي على بداية القصيدة مشكلا مظلة بصرية تسيطر على جو النص الشعري، وهذا ما يستهدفه التكرار الإستهلالي.

ونجد الشاعر أيضا يوظف التكرار الاستهلالي ليكرس الحالة النفسية للمحب وذلك في قصيدة (أحبّها)[1]:

أحبها، أحب عينيها

أحبّ شعرها المعطار

أحب وجهها الصغير كلما استدار

أحب صوتها الحزين الدافئ المنهار

يفتح في الظلمة شباكا

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص265.

ويهمي في الضحى أمطار

أحبّها

حبّ الفراشات لحقل الورد والأنوار

أحبّها يا فجر أيامي

ويا عرائس البحار

ويا صديقاتي

وداعا

قلق الأسفار وحسرة الخريف في القفار تهيب بي: تعال لا تخشى لهيب النار

أحبها

وانهار في قلبي جدار الثلج.

وانساب دم النهار.

فتكرار لفظة (أحبّ أو أحب+ ها) في بداية هذه القصيدة جاء ليكرس الحالة النفسية للشاعر ونبرة هذه اللفظة هي النبرة الحية السّاخنة، التي تعبر عن وجدان الشاعر الذي يحب كل شيء في حبيبته (عينيها- شعرها- وجهها- صوتها). هذا الحب الجارف كسر الجدار (جدار الثلج)، وخرج الشاعر من الليل الذي كان يغشاه إلى رحابة وضوء النهار (وانساب دم النهار) وتجدد أمل الشاعر في الحياة.

2-2-2-التكرار الختامي:

يقترب هذا النمط من التكرار في دوره الدلالي من التكرار الاستهلالي، إلا أنه يتمركز في نهاية القصيدة، والأمثلة كثيرة في الشعر الحر للبياتي، منها قصيدة (موسكو في الشتاء): [1]

لو أستطيع

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص270.

لأكلت عيني

لا نتشقت البرق في وجه الصقيع

لوقفت في ساحاتك البيضاء منتحبا

وقبّلت الجميع

لحلمت في « المترو» بأنّ يد الربيع

مرّت على عيني

وكفكفت الدموع

لصنعت من حبي إليك مظلمة خضراء

من ضوء الشموع

لحطمت ساعات الفنادق

وانتظرتك في الجليد

وصرفت أني لست يا موسكو، وحيد

مادام قلبك يحتويني

يحتوي حبّ الجميع

مادمت أشعر بالربيع

يختال في ساحاتك البيضاء

كالطفل الرضيع

سيذوب يا موسكو الجليد

سيذوب يا موسكو الجليد

افتتح الشاعر قصيدته بحرف التمني (لو)، وتلاحقت فيها الأفعال بنحو غزير، تنساب فيه العواطف بلا حدود، عواطف الشاعر تجاه هذه المدينة (موسكو)، التي يصفها في الشتاء، حيث يبدو الشاعر في بداية القصيدة حزينا، يقف في ساحاتها منتحبا ولكن

هذه المدينة كانت في قلبه باعتبار أن الشاعر كان يقيم بها، فهو يتمنى قدوم الربيع، ويصوره إنسانا يختال في ساحاتها البيضاء، إلى أن يصل إلى خاتم القصيدة، حيث يركز على حالة تركيبية يضغط عليها ويكررها، خاتما بها هذا النشيد (سيذوب يا موسكو الجليد).

كما نرى تكرار الخاتمة في شعر البياتي يرتكز على تكرار لفظة في نهاية القصيدة تضفي جوا موسيقيا يتناغم مع الدلالة، ومن أمثلته قصيدة (صورة جانبية لمدينة ما)[1]:

مقبرة تعلوها مقبرة
الحب / الموت / البشر الأحياء
والشحاذون وأهل اليسر البخلاء
فإذا ما صحت بأعلى صوتك
عاد الصوت مليئا بلهاث الموتى
وسعال شتاء السنوات
وإذا ما حاولت فرارا
طاردك الباعة والعيارون الشّطار
في تلك المقبرة الكبرى
في تلك الطاحونة
في تلك الصحراء
نحرت آلهة الشعر
ومات الشاعر في حانوت الخمارّ.

موضوع جو هذه القصيدة هو المدينة التي يصورها الشاعر كأنها مقبرة، وبالتالي فهي ترمز للرعب والموت والظلام، وتعكس موضوع الانحطاط والتخلف، ويتجسد هذا

(1) عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 86.

الموقف وتتكثف هذه الدلالة عن طريق التكرار الذي يسوقه الشاعر في خاتمة القصيدة بتكرير شبه الجملة (في تلك) وهو يشير إلى المدينة، ويمكن توضيح هذا التكرار عن طريق المخطط الآتي:

في تلك ←——— المقبرة الكبرى
في تلك ←——— الطاحونة —— نحرت آلهة الشعر (موت الشاعر).
في تلك ←——— الصحراء

وهذا التكرار يشكل موقعا لتناسل مجموعة من الإيحاءات في صورة جمل تابعة للمكرر الذي يحتل موقعا مركزيا، نستطيع اختزاله في لفظ واحد، هذا اللفظ له القدرة على توجيه تلك الجمل أو العلامات نحو الدلالة المرصودة للتعبير عنها.

3-2-2– التكرار المقطعي:

يعتمد هذا النمط على تكرار مقطع في القصيدة، حيث يتعمد الشاعر إلى افتتاح قصيدته بمقطع –يختتمها به أيضا، وبذلك تبدو القصيدة منغلقة البناء، ويصعب تتابع الامتداد النفسي للتجربة الشعرية، وهذا يتضح أكثر في القصائد الغنائية التي يشتهر بها عبد الوهاب البياتي كما في قصيدة (الأرض الطيِّبَة)[1]:

وفي قريتنا كان أطفالنا

يغنون للأرض غبّ المطر

وكان الربيع يهزّ الحياة

بساعده في دروب القمر

** ** **

أيا قطرة من عبير

ويا وترا من حرير

على سفح « حمرين» يا فتنتي.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 156.

ومعبودتي

ليالي الشتاء الحزين

وصيحات أطفالك الشاحبين

وراء السّحاب

حفاة، عراة

تذكرين بعهود السراب

بعين أبي المطفأة

بطيف امرأة

مجللة بالسواد

وراء حقول الرماد

تذكرني بسيول الجياع

وهم ينبشون التراب

تذكرني بالمطر

يثير الفرح

مع الفجر، في غابة السنديان

فترقص أكواخنا في الضباب

ويرقص حتى الحجر

لوقع المطر

مع الفجر في غابة السنديان

** **

وفي قريتي، كان أطفالنا

يغنون للأرض غبّ المطر

وكان الربيع يهزّ الحياة

بساعده في دروب القمر.

فهذه القصيدة ذات طابع غنائي، يجسدها إيقاعيا بحر المتقارب، الذي يتميز بالرشاقة الإيقاعية وكثرة الحركات، ونلاحظ بعد المقطع الأول يأتي مقطع طويل(22 سطرا) يشكل امتداد له، ولكن هذا الامتداد يكون عكسيا أي إلى الوراء عبر«تقنية الارتداء»[1].

فالشاعر في بداية القصيدة يتحدث عن الأطفال ومشاعر البراءة في قريته، وكيف يغنون المطر، ثم ينتقل إلى سرد واقع القرية في أسلوب تقريري مبسط، هذه القرية التي «تتسم بالخلف والفقر واستغلال القوي للضعيف»[2].

ولذلك فالقرية عند البياتي ترمز إلى شيئين: البراءة لأنها مسكن الفقراء والجياع والبسطاء، ومن جهة أخرى ترمز إلى التخلف والنظام الاجتماعي القاسي كما أسلفنا، ولكن الشاعر دائما يحلم بالتحرر من هذه الظروف، لذلك يكرر المقطع الأول في نهاية القصيدة ليوظف التكرار كوسيلة للتفاؤل والإيمان بالنصر، ولعل الفضاء الموسيقي الذي منحه البحر المتقارب بتفعيلته الكاملة (فعولن) هو الذي منح التكرار فرصة التأثير وإضفاء الجو الموسيقي لتكون خاتمة القصيدة لمسة إيقاعية يصنعها التكرار.

كما يأتي التكرار المقطعي بزيادة في المقطع للمكرر أو بالحذف بإحداث بعض التعديلات، بغية التنوع وإعطاء إيحاءات جديدة، كما في قصيدة (الحديقة المهجورة):[3]

التينة الحمقاء والبيت القديم

ورفيف أجنحة الفراشْ

وزنابق سود عطاشْ

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص86.

[2] خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص 73.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 125.

تذوي، وأسراب العصافير الجياعْ
ملوية الأعناق، تحلم بالرحيلْ
والتينة الحمقاء، نافرة العروقْ
كالمومس الشمطاء، لم تبق السنونْ
منها سوى قش وطينْ
وعلى زجاج نوافذ البيت القديمْ
وعلى السياج، مخالب الموت الصّموتْ
نثرت خيوط العنكبوتْ
وغناء حطاب، أبّح، يفيض من قلب السكونْ:
« كوريقة صفراء، يا ريح الشمال!
عبر البحيرات العميقة، والبساتين احمليني، والتلالْ
يا أنت يا ريح الشمالْ»
وتردد الأصداء:يا ريح الشمال
ويموء قطٌّ، والعصافير الجياع
ملوية الأعناق، تحلم بالرحيلْ
ومن الممرات الطويلة، عطر امرأة يضوع
عطر يضوع
« عادت إذن! ويثور في شفتيه جوعْ
جوع إلى لهب الأعالي والفناء
وروائح العشب الخبيث من السواقي المظلماتْ
تطفو على وجه الحديقة كالنبيذْ.
وأرانب برية حمر العيونْ

تنسل من دغل كثيفْ

** ** ***

والتينة الحمقاء والبيت القديمْ

وزنابق سود عطاشْ

تذوي، وأسراب العصافير الجياعْ

ملوية الأعناق، تحلم بالرحيلْ

هذه القصيدة مبينة إيقاعيا على بحر الكامل وتفعيلتة المضمرة (متْفاعلنْ)، وتتجاوب بداية القصيدة مع خاتمتها، حيث كرار الشاعر المقطع الأول في نهاية القصيدة ولكن مع حذف السطر الثاني (ورفيف أجنحة الفرش) وأبقى على الأسطر الأربعة الأخرى.

فالشاعر يصور في هذه القصيدة جدب الحياة الاجتماعية وانتشار الجوع والعطش في هذه الحديقة المهجورة، ولكن الأمل بالرحيل موجود وهذه العصافير تحلم بالرحيل (وأسراب العصافير الجياع ملوية الأعناق تحلم بالرحيل)، وأمل الطائر بتحقيق الحرية المنشودة والخلاص من هذه الأرض المقفرة، وهذا المعنى يؤكده تكرار المقطع الأول في النهاية لكن مع حذف سطر، والتفسير النفسي لجمال هذا التغير أن القارئ وقد مر به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكررا في نهاية القصيدة، وهو يتوقع أن يجده كلما مرّ به، لذلك يحس بنوع من السرور حين يلاحظ فجأة هذا التغيير في المقطع، وأنه بصدد لون جديد[1]، وهذا يتطلب وعيا كبيرا من الشاعر وقدرة فائقة لضمان نجاح هذا النوع من التكرار، وبذلك تتخلص القصيدة من الانغلاق وتتصاعد البنية الموسيقية وتصبح رمزا لتكثيف دلالة الشعر وتمركز معناه.

---

[1] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 270.

4-2-2- التكرار الدّائري:

يغطى هذا النمط مجموعة كبيرة من قصائد البياتي، موزعة على عدّة دواوين، حيث يقوم على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في مقدمة القصيدة وخاتمتها، ويتجلى هذا النمط في قصيدة (الببغاوات التي تقول نعم)[1]، حيث يمثل التكرار هيكل القصيدة العام وتتشكل على أساسه:

حلم المماليك انتهى
وتمّت الرواية
فليحفروا قبورهم
وليُسدل الستار فوق لعبة النهاية
بياذق مقطوعة اللّسان.
تدرج في الأكفان
رأيتها في ليل منفاي
وفي مقابر الدّخان
تهرف كالقوادة العجوز في مزابل النّسيان
بالت على أقدامها الثّعالب
وعشّشت في رأسها العناكب
تصطاد في وحدتها الذّباب
تصطنع الألقاب
تزهو بريش الآخرين، تقرِع الطبول
لكل من هبّ ودبّ تسحب الذيول
رأيتها في عربات النفيَ

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 206.

في مذلة البياذق المقطوعة اللسان

الببغاوات:

نعم يا سيّدي، الشمس بالمجّان.

تشرق من جبينك يا سلطان

هبنا كفاف خبزنا اليومي من لدنك يا رحمن

سنغسل الأرض، سنكنس اللّيالي

سنكون خدما خصيان

سنمسح الأكتاف والأحذية الجرباء

سنرقص المساء

على الجبال، هاتفين لك بالدعاء

– سنُرقص النمل، سنصطاد لك العنقاء

الببغاوات، نعم يا سيدي

تهرف كالقوادة العجوز في مزابل النسيان

تجر ذيل العار والهوان

تبني من الرمل قصورا، تهدم البنيان

الببغاوات، نعم يا سيدي

في قفص الدخان.

حطت وطارت ثم حطت تقرع القضبان

حلم المماليك انتهى وتحث الرواية

فليحفروا قبورهم، وليسدل الستار فوق لعبة النهاية

استهل الشاعر هذه القصيدة بمقدمة تكررت في الخاتمة دون زيادة أو حذف، حيث جاءت مطابقة تماما لها، وحافظت على أشكالها الصوتية وأبعادها الدلالية، ويمكن تجسيد هذه المطابقة بين المقدمة والخاتمة في المخطط الآتي:

المقدمة	الخاتمة
حلم المماليك انتهى	حلم المماليك انتهى
وتمت الرواية	وتمت الرواية
فليحفروا قبورهم	فليحفروا قبورهم
وليسدل الستار فوق لعبة النهاية	وليسدل الستار فوق لعبة النهاية

هذا البيان يكشف مدى التوازن والتطابق بين المقدمة والخاتمة، ويكثف حجم التكرار، وينتج عنه بنية إيقاعية متدفقة تستمر حتى آخر القصيدة عبر تفعيلات الرجز التي تتيح للشاعر حرية الحركية بسبب جوازاتها التي تظهر بصور مختلفة، وبذلك يتمكن الشاعر من التأثير على النفوس، ونقل صور الدلالة بين مقاطع القصيدة، هذه الدلالة التي تكمن في نص العنوان (الببغاوات التي تقول نعم) وعليها تقوم القصيدة، فالشاعر يصف هذا النوع من الناس(الببغاوات)، وأنّ وظيفتة في المجتمع الموافقة على كل ما يقول ويفعل السلطان (سنغسل الأرض، سنسكن الليالي)، (سنكون خدما خصيان) لقاء المكاسب التي يحصلونها منه (هبنا كفاف خبزنا اليومي منك يا رحمن)، ولكن الشاعر يؤمن بأنّ هذا الصنف من الناس انكشف أمره وبالتالي فإنه ينهي حلم هذه الطبقة بالعبارات التي جعلها مقدمة للقصيدة وكررها في الخاتمة (حلم المماليك انتهى) وهذا يجسد الصورة الدائرية للتكرار.

كما جاء التكرار الدائري في قصيدة (العودة)[1]، ولكنه لا يأتي في جمل الخاتمة مطابقا تماما لجمل المقدمة، إنما يتطابق في جزء كبير:

كتبت فوق الرّيح والجليد

اسمك، يا برلين

يا غاليتي

فوق جباه الغيد

كتبت أنّ العالم الجديد

لن تستطيع وصفه بطاقة البريد

وأنني أحببت

–والليل على غرامنا شهيد–

صباحك الوليد

وشعرك الأشقر، يا غاليتي

فوق جباه الغيد

أكلت من خبزك

نلت منك ما أريد

غنيت للأنهار

والشموع والعمال والحديد

كتبت فوق الريح والجليد

اسمك يا برلين

يا غاليتي

فوق نجوم الأفق البعيد.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص230.

فالتطابق بين المقدمة والخاتمة يأتي في الأسطر الثلاثة الأولى فيما يختلف في السطر الرابع حيث استبدل الشاعر جملة (جباه الغيد) بـ (نجوم الأفق البعيد)، وبهذا تتعزز الدلالة أكثر، فالشاعر يمجّد مدينة برلين، ويكتب اسمها على جباه النساء مرة وعلى نجوم الأفق البعيد مرة ثانية، ولتوضيح هذا الاختلاف بين المقدمة والخاتمة نورد الشكل الآتي:

المقدمة		الخاتمة
كتبت	↔	كتبت
فوق الريح والجليد	↔	فوق الريح والجليد
اسمك يا برلين	↔	اسمك يا برلين
يا غاليتي	↔	يا غاليتي
فوق جباه الغيد	↔	فوق نجوم الأفق البعيد

إن القافية في هذه القصيدة موحدة ورويها (الدال)، فالشاعر افتتح قصيدته بمقدمة اختتمها بها، مع تغيير بسيط في الخاتمة، لم يؤثر على الدلالة العامة، ومن هنا نستطيع القول إن التكرار أكمل دائريته بصورة واضحة، وخضع لمستوى إيقاعي أكد تدفقا بسبب تتابع القافية التي وفرت ترديدا أكبر للتكرار.

3-2-التـدوير:

التدوير مظهر إيقاعي، وهو أحد التقنيات المستخدمة في الشعر العربي القديم، وكان البيت المدور هو ذلك الذي « اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني»[1]، فالقصيدة المدورة تتيح فرصة تعدد

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 112.

الأصوات داخل النص الشعري، وبذلك فالتدوير« يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء».[1]

أما مع بزوغ شمس الحداثة فقد انفتح المجال واسعا أمام توظيف هذه التقنية، وصارت أداة فعالة في تحقيق جمالية النص الشعري، وأصبح التدوير يشكل إمكانية موسيقية تربط بين الإيقاع والدلالة الفكرية والعاطفية في التحام تام.

وعلى هذا كانت الحداثة تعيد بناء البيت الشعري من جديد، حيث أصبح يمتد مع امتداد الكلمات والانفعالات، التي تتلاحم في داخل النص الشعري مع التفعيلة مكونة إيقاعيا شاملا.

لقد أتاح التدوير للشاعر الحداثي فتح أبيات قصيدته على بعضها البعض، وقدم له طاقة إيقاعية مفتوحة تتماشى مع حالته النفسية وتدرجها في النص الشعري، كما أنها تنسجم مع تفتح رؤاه وتضافرها عبر نصوصه الشعرية. [2]

وللتدوير وظيفة تعبيرية تهدف إلى تفعيل العلاقة بين المعنى والموسيقى، وهذا يتطلب طاقة شعرية كبيرة تحقق للنص الشعري وحدة نغمة كلية، وبذلك يسمح التدوير بتعدد النغمات وتنوعها بين الأسطر الشعرية، ويشكل تناسبا بين التعدد والتنوع الجزئي لهدف النغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكل النسيج الإيقاعي لبناء القصيدة.[3]

هذا وتتنوع أشكال التدوير في الشعر الحداثي، فنجد تدويرا جزئيا لجمل من القصيدة، كما يشغل مقطع بأكمله، وهو ما يعرف بالتدوير المقطعي أو يشغل القصيدة بكاملها ويسمى التدوير الكلي.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 85.

[2] ينظر: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، ط، 2003، ص81، 83.

[3] ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة الشعرية المعاصرة، ص 176، 177.

ولقد تعددت أشكال التدوير عند عبد الوهاب البياتي واستقطب ما يقرب من ربع إنتاجه الشعري يعني 25% من شعره الحداثي[1]، وبهذا نستطيع القول إن عبد الوهاب البياتي« من أكثر الشعراء المعاصرين اهتماما بعنصر التدوير في قصائده»[2]، ويظهر ذلك جليا أكثر في أربعة دواوين شعرية وهي (سيرة ذاتية لسارق النار)، و(كتاب البحر) الذي أسرف الشاعر في توظيف أشكال التدوير حتى التدوير الكلي في قصيدة(عن موت طائر البحر)[3]، وديواني (قمر شيراز)، و(مملكة النبيلة)، وقد ساهم التدوير في تطور القصيدة البياتية، وتعميق التجربة الشعرية التي أصبحت أكثر جمالية من ذي قبل.

والجدير بالذكر أن كثرة التدوير تؤدي إلى طغيان شكل من الشعر المسترسل الذي يقود إلى نوع من التدوير الطويل الذي يغزو مساحات البياض ويتميز بنوع من الرتابة، ولكن البياتي« احتال على ذلك بجملة من التقنيات التي تضفي على التدوير حيوية وجمالا كالمزاوجة بين الطريقة الكلاسيكية والحديثة، والجمع بين أكثر من وزنين أو بين الشعر والنثر، استخدام الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول، إثراء القصيدة بالقوافي الداخلية»[4].

وتتعدد أشكال التدوير في شعر البياتي بين تدوير جزئي (جملي) بين الأسطر وتدوير المقطع إلى أن يصل إلى التدوير الكلي للقصيدة الذي حدث مرة واحدة كما أسلفنا الذكر.

وفي رصد إحصائي[5] لشعره يظهر سيطرة التدوير السطري (الجملي) والمقطعي، وقلة تدوير القصيدة(التدوير الكلي)، إذا لا يمثل ظاهرة بارزة في شعره، فلا توجد إلا

---

(1) ينظر: محمد مصطفى على حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص ،ص129

(2) مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي.ص255

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 550.

(4) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 93.

(5) ينظر: محمد مصطفى على حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، ص 128.

قصيدة واحدة مدورة تدوير كليا، وعليه سوف تقتصر الدراسة حول التدوير السطري وتدوير المقطع.

1-3-2-التدوير السطري (الجملي):

وهو أبسط أنوع التدوير، ويكون بين نهاية السطر والسطر الذي يليه، وقد يمتد إلى السطر الثالث والذي يليه، فنجد مجموعة من الأسطر مدورة، وهذا متواجد بشكل كثيف في شعر البياتي، ومن النماذج التي تمثله قصيدة (المرتزقة) [1]

1* الشعارات التي تكنها الريح	**فاعلاتن، فاعلاتن، فَعِلاّتن / فَ**
2* على أرصفة الليل	**عِلاتن، فعِلاتن، فَ**
3* وأضواء الحوانيت	**عِلاتن، فاعِلاتن، ف**
4* وشارت المرور	**علاتن، فاعلانْ.**
5* ومقاهي العالم السفليّ	**عِلاتن، فاعلاتن، فاعِ**
6* والأفيون والجنسُ	**لاتن، فاعلاتن، ف**
7* وحفارو القبور	**عِلاتن، فاعلانْ**

هذا الجزء من القصيدة يتكون من سبعة أسطر يمكن تقسيمها إلى جملتين شعريتين، فالجملة الشعرية الأولى تضم الأسطر الأربعة الأولى وتتكون من تسع تفعيلات من بحر الرمل، ثلاث صحيحة، وست أصاب منها الخبن خمس وواحدة أصابها التسبيغ، أما الجملة الشعرية الثانية فضمت السطر الخامس، والسابع والثامن، وتتكون من ست تفعيلات، ثلاث صحيحة، وثلاث خضعت اثنتين للخبن، وواحدة لعلة القصر.

وتمثل كل جملة شعرية مجموعة تركيبية مكتملة بقافية على هذا النحو(المرور، القبور)، تأتي قمة في الأداء صوتيا وإيقاعيا، وقافية السطر الرابع لم تلق جوابا إلا في السطر السابع مما أظهر بعض الرتابة، ومن ثم جاء التدوير بين الأسطر (1، 2، 3)

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 410.

و(5، 6) ولم يأت في السطرين (4، 7)، فكان التدوير هو الآلية العروضية لكسر هذه الرتابة وتعويض القافية.

وفي نموذج آخر يمنح التدوير قدرات حركية جديدة للقصيدة تضاف إلى المدلولات الحركية، ويتجسد ذلك قصيدة (من أوراق عائشة): [1]

1–قَالَتْ سَأَقْتُلُهُ

2– وَأحْمِلُ رَأَسَهُ لِقبيلَتي

3– صنما، لِتَعْبُدَهُ

4–وَتَحَرِقُهُ، إِذا اِقْتَتَلَتْ

5– وفي الصّحراء أَبْنِي مَعْبَدا لِلْحُبّ

6– يَحْمِلُ اسْمَهُ

7– تَأْوِي إِلَيْهِ الطَّيْرُ، في زَمَنِ الْمَجَاعَةِ

8– أَرْتَدي الأَسْمالَ

9– أَعْقِرُ نَاقَتي

10– في بَابِ مَعْبَدِهِ أَنُوحْ

11– قَالَتْ: سَأَحْمِلُهُ

12– إِذا مَرّتْ عُصُورُ

13– خَاتَمًا في إصبعي

14– وَأَنُوحُ في جَوْفِ الضَرِيحْ.

يتكون هذا النّص من أربع جمل شعرية تضم الأولى الأسطر (1، 2)، وتتكون من أربع تفعيلات من البحر الكامل، ثلاث صحيحة، وواحدة مضمرة، وتضم الجملة الشعرية الثانية الأسطر (3، 4، 5، 6)، وتتكون من ثمان تفعيلات، أربع صحيحة، وثلاث

[1] عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، ص 10.

مضمرة، وواحدة أصابها النقص، وتضم الجملة الشعرية الثالثة الأسطر (7، 8، 9)، وتتكون من ست تفعيلات، ثلاث صحيحة، وثلاث مضمرة، أما الجملة الشعرية الأخيرة فتظم الأسطر (11، 12، 13) وتتكون من خمس تفعيلات، واحدة صحيحة وأربع مضمرة. ولم ينج من التدوير إلا السطرين (10، 14).

وإذا أردنا أن نبحث عن المسوغ الشعري للتدوير في هذه القصيدة، فإننا نجد تباعد القافية، ففي السطر الأول (سأقتله) ثم السطر الثالث (لتعبدهُ) ثم السطر السادس (اسمهُ) ثم السطر الثاني عشر (سأحمله)، هذا التباعد بين القوافي خلق نوعا من الرتابة وخفوت الأثر الصوتي، فكان التدوير هو الوسيلة الإيقاعية لكسر هذه الرتابة، كما ساهم توالي الأفعال التي بلغ عددها في القصيدة 16 فعلا، وتتوازى معظمها صرفيا (أقتل، أحمل، تحرق، أعقر، أبني، تأوي،) وصورتها الوزنية (/0/0)، وتظهر هذه الأفعال وكأنها علامة على الحركة والتجسيد السردي للفعل، فالقصيدة افتتحت بفعلين (قالت وسأقتله)، وتتوالى هذه الأفعال (تحرقه) ثم بعد أسطر (أعقر) وأخيرا تكون النتيجة (أَنوح)، وهكذا ساهمت هذه الأفعال وتضامنت مع دلالة النص في خلق هذا الجو المأساوي على القصيدة، وهذا التتابع كثف من فاعلية الأصوات، وضمن استمرارية التيار الصوتي بفعل التدوير.

2-3-2–التدوير المقطعي(تدوير المقطع):

يختلف هذا النمط عن سابقه كونه يشمل المقاطع، فالمقطع هو أكبر جزء في القصيدة الحديثة، وقد عكف شعراء الحداثة على توزيع قصائدهم المقاطع، وخاصة عبد الوهاب البياتي.

وتدوير المقطع عند شاعرنا ليس منتشرا في كل شعره مثل تدوير السطر، وإنما يظهر بكثافة في دواوينه الأربعة الآتية بالترتيب: (سيرة ذاتية لسارق النار)، (قمر شيراز)، (مملكة السنبلة)(كتاب البحر)[1] بالإضافة إلى ديوانه (بستان عائشة).

---

[1] ينظر: محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، ص 133.

ففي قصيدة (أولد وأحترق بحبي)[1]، نجد الشاعر يستخدم التدوير المقطعي ويعتمد على التقفيات الداخلية التي تعمق الإيقاع، حيث يقول في المقطع الأول:

تستيقظ "لارا" في ذاكرتي قط تتريا يتربص بي، يتمطى،

يتثاءب، يخدش وجهي المحموم ويحرمني النوم. أراها في قاع

الحائط مشدودا في خيط دموعي أصرخ: لارا فتجيب الريح

المذعورة: لارا أعدو خلف الريح وخلف قطارات الليل

وأسأل عاملة المقهى. لا يدري أحد. أمضي تحت الثلج وحيدا،

أبكي حبي العاثر في كل مقاهي العالم والحانات

نلاحظ في هذا المقطع تعدد الأسطر وتوالي الجمل والقافية لا تظهر إلا مرة واحدة في نهاية المقطع، وقد نجد جوابا في مقطع آخر بعد عدة أسطر، وهذا التباعد بين القوافي يقلل من الأثر الصوتي، ولكن يأتي التدوير ليعوض القافية، ويحقق التوازن الصوتي داخل المقطع، وتتراكم الأصوات، وبالتالي تعلو نبرة التدوير وإيقاعه[2] ويمكن ترتيب الأبيات بشكل آخر كما يلي:

1–تستيقظ لارا في ذاكرتي

2– قطّا تتريّا يتربص بي

3– يتمطى، يتثاءب، يخدش وجهي المحموم

4– ويحرمني النوم

5– أراها في قاع جحيم المدن القطبية تشنقني

6– بضفائرها وتعلقني

7– مثل الأرنب فوق الحائط مشدودا في خيط دموعي

8– أصرخ « لارا»

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 596.

[2] ينظر: محمد مصطفى على حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 135.

9- فتجيب الريح المذعورة « لارا»

10- أعدو خلف الريح وخلف قطارات الليل

11- وأسأل عاملة المقهى

12- لا يدري أحد

13- أمضي تحت الثلج وحيدا

14-أبكي حبي العاثر في كل مقاهي العالم والحانات.

بهذا الترتيب الجديد يمكن القول أن الشاعر أفاد من استخدام التقفيات الداخلية، مما أحدث عمقا في الإيقاع، ففي بداية المقطع يظهر تجانس صوتي يعوض غياب القافية، ويتمثل في ياء المتكلم في الأبيات الأول والثاني (ذاكرتي، بي) التي تقوم مقام القافية، أما البيت (3، 4) فإن صوت الميم يؤدي إلى دور الروي والرابط النغمي في الوقت نفسه، وتعود النون في البيتين الخامس والسادس لتحقق التجانس الصوتي.

بالإضافة إلى التوازي الصرفي بين بعض الأفعال المتواجدة في هذا المقطع، (يتربص، يتمطى)، (أراها، أصرخ، أعدو، أمضي، أبكي)، مما يؤدي إلى تجسيد الحركة في النص الشعري.

كما نجد اسم « لارا» يلعب دورا محوريا في هذا المقطع، فهو يتجسد في كم كلمة (ذاكرتي، يحرمني، أراها، بضفائرها، حبي العاثر)، وهذا الإلحاح المتكرر لاسم «لارا» يجسد علاقة الشاعر بها. ويمثل مركز حركة هذه القصيدة، وبهذا تصل التجربة الشعرية إلى ذروتها.

وفي نموذج آخر للتدوير المقطعي في شعر البياتي يطالعنا التدوير المقطعي المسترسل[1] في الجمل الشعرية الطويلة التي تستغرق مقطعا بكامله، وبالتالي تتوالى

[1] ينظر: مسعود وقاد، جماليات التشكيل في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 261.

الجمل الشعرية بتوالي المقاطع وتتباين في الطول والقصر، وفي هذا النموذج نأخذ الثلاث مقاطع الأخيرة (14، 15، 16) من قصيدة (حب تحت المطر):[1]

المقطع الرابع عشر(14):

شاحبة كالوردة تحت عمود النور رآها، جاءت قبل الموعد

كانت في معطفها المطري الأزرق, قبّلها من فمها، سار، قالت:

« فلنسرع !» ضحكا دخلا بارا، طلبا كأسين اقتربت منه،

وضعت يدها في يده، قالت عيناه لها: «حبّيني» غرقا في حلم.

فرآها ورأته، في أرض أخرى تحرقها شمس الصحراء ابتسما،

عاد من أرض الحلم، رآها صورته بلباس البدو والرحل، قالت:

« من أنت»؟

أجاب: « أنا لا أدري» وبكى، كانت صحراء حمراء.

تمتد وتمتد إلى ما شاء الله

لتغطي خارطة الأشياء.

المقطع الخامس عشر(15):

عانقها، قبّل عينيها، لَندنُ كانت تتنهد في عمق

والفجر على الأرصفة المبتلة في عينيها يتخفّى

في أوراق الأشجَار

المقطع السادس عشر(16):

« عائشة اسمي» قالت: وأبي ملكا أسطوريا كانْ

يحكم مملكة دمرها الزلزال في الألف الثالث قبل الميلادْ.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص600.

هذه القصيدة تتكون من (16) مقطعا، منها ثلاثة مقاطع طويلة تشكل ثلاث جمل شعرية طويلة وهي المقاطع (1، 4، 14)، وأربع أسطر وهي المقاطع (2، 3، 6، 9)، وتسع جمل شعرية قصيرة وتمثلها المقاطع (5، 7، 8، 10، 11، 12، 13، 15، 16) وهذا النموذج منها يمثل الجملة الشعرية الطويلة الثالثة، وجملتين شعريتين قصيرتين.

كما رأينا في النموذج السابق، فإن البياتي يوظف التقفيات الداخلية بشكل كثيف، فهذه المقاطع المدورة نتجت عنها عناصر تعوض القافية تتمثل في التوازن الصوتي داخل المقطع بالإضافة إلى تراكم الأصوات.

فالتوازن الصوتي الختامي يقوم بتعويض القافية، إذ ينتهي كل مقطع بمقطع زائد الطول (الأشياءْ، الأشجارْ، الميلادْ)، والقصيدة كلها تقف مقاطعها على المقطع زائد الطول.

كما ساهمت كثافة الأفعال في هذا النموذج، حيث بلغت (39) فعلا في توليد حركة غزيرة أدت إلى تعميق الإحساس بالإيقاع، فأفعال هذا النموذج تتوازى صرفيا في مجموعات على هذا النحو: (جاءت، كانت، قالت). (سارا، عادا)، (ضحكا، دخلا، طلبا، غرقا)، وما يعزز من توازيها تطابقها وزنيا وصرفيا، فالمجموعتين الأولى والثانية وزنها الصرفي (/0/0) والمجموعة الثالثة (///0)، كما لعبت الأفعال الأخرى دورا هاما في تسريع الحركة الإيقاعية وتجسيد الطابع السردي.

وفي ختام هذا الفصل يمكن القول: إن شعر البياتي ينقسم إلى ثلاث مراحل، مرحلة الكامل، ومرحلة الرجز، ثم مرحلة المتدارك، وبالتالي تميزت كل مرحلة بالنقاء الإيقاعي، وهذا ما يضمن الاستقرار الوزني الذي يخدم الشاعر.

كما استخدم إلى جانب هذه البحور المهيمنة بحورا أخرى عززت البنية الإيقاعية وهي الرمل والمتقارب والوافر، وهذه البحور صافية، لأن النظم على هذه البحور أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة.

أضفى الشاعر على إيقاع قصائده نوعا من التحديث، يتمثل في المزاوجة بين الأوزان في الشكل الحر ونوع بين الشكل الحر والعمودي، ومزج بين الشكل الحر والعمودي والنثر وهذا ما يضمن تعدد الكتابة.

نلاحظ شيوع الترخصات العروضية التي تسمح بحرية أكبر خاصة في وزني الرجز والمتدارك.

وبخصوص القافية فقد تنوعت وهذا ما يثري الجانب الإيقاعي لشعر البياتي، ويتمتع بحرية أكبر في الكتابة، أما حرف الروي فقد تنوع كذلك ليكسر الشاعر بذلك القاعدة القديمة، وينطلق في تحديث شعره.

كما وظف الشاعر الأصوات بأنواعها من جهر وهمس وانفجار واحتكاك، التي تناسبت مع طبيعة خطابه الشعري، الذي كان في الغالب ثوريا، وهو ما جسدته هيمنة الأصوات المجهورة.

أما التكرار فقد وظفه الشاعر بأشكال مختلفة، وكانت له مزايا مختلفة على مستوى التجربة بناء وصورة وموسيقى، مما أحدث هزة في نفس المتلقي، وإلى جانب التكرار فقد لجأ الشاعر إلى تقنية التدوير، وأفاد من طاقاتها التعبيرية حيث استقطبت ربع شعره التفعيلي، وقد عمل هذا التدوير على الاستمرارية الإيقاعية بفعل الانتقال الوزني وتعلق المعنى بما يلي من أسطر.

خــاتمة

خاتمـــة:

بعد هذا الغوص في عالم الحداثة الشعرية وفضائها النظري بصورة عامة، وبعد هذه المقاربة لحداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي والاشتغال على مختلف الآليات والمبادئ القابعة خلف ستائر كلماته الشعرية، وما تحتويه تلك الكلمات من رؤى دلالية، تحولت بموجبها المدونة الشعرية لعبد الوهاب البياتي إلى مجرة من المدلولات السابحة في فضاء دلالي مكثف .

وبعد الوصف المجهري لمختلف القوالب التعبيرية من لغة وصورة ورمز وإيقاع توصلنا إلى مجموعة من الخلاصات والنتائج يمكن إدراجها على النحو الآتي:

- يعد مصطلح الحداثة من المصطلحات الغامضة والمعقدة، وإن تجذرت جزئية دلالة هذا المصطلح في بعض القوالب اللغوية في القديم وهي دلالة لا تخرج عن إطار الجديد، ولا تشكل هذه الدلالة تعارض مع القديم .

- لقد تجلت بعض آليات الحداثة الشعرية في كتابات الشعراء العرب القدامى تجليا محتشما، لا يرقى إلى الصورة الإبداعية التي ترتديها الخطابات الشعرية الحداثية في طيفها المعاصر، وعلى الرغم من ذلك تبقى تلك التجليات الأولى في كتابات بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي نتوءات إبداعية بل تأسيسية لشعر حداثي موغل في دائرة التقليد، وشاهد على ممارسة إبداعية حداثية تمثل مشروعا حداثيا لم يكتمل.

- لقد عمل هؤلاء الشعراء العرب القدامى المحدثين إلى الكشف عن المخبئات والانتقال من رؤيا إلى رؤى شعرية أخرى تمردوا من خلالها عن أسوار الواقعية إلى أعلى التوجهات الثقافية، بروح حداثية تغذيها نزعة ثورية تمردت عن التقاليد السائدة.

- وفي القرن 19م بدأ مفهوم الحداثة يأخذ طريقه إلى التبلور، وقد بدا ذلك واضحا في مقولات الشعراء الرمزيين والسرياليين كشارل بودلير ورامبو وملارميه وتوماس إليوت، فقد تأسست الحداثة على مجموعة من العناصر أو الآليات كالكشف

والتخطي والغموض وعدم الارتباط بزمان معين وفكرة المجهول، وما إلى ذلك من العناصر الأخرى، كنبذ العقل والدهشة وهي كلها آليات اعتمدها الشعراء النقاد العرب المعاصرين في التأسيس لمفهوم الحداثة الشعرية، ويبدو ذلك واضحا في كتابات أدونيس ونزار قباني ومحمد بنيس وعبد الوهاب البياتي .

هذا ما يمكن استقراؤه من مدخل هذا البحث وبانتهائه دخل البحث في مجال دراسته الأصلية، وهو البحث عن السمات الحداثية في المدونة الشعرية لعبد الوهاب البياتي، وبدأت هذه الدراسة بالفصل الأول: حداثة اللغة الشعرية، حيث انتهى البحث إلى ما يلي :

- من سمات اللغة الشعرية أنها تنبض بروح العصر، وأصبحت على يد شعراء الحداثة لغة خلاقة، تتمتع بطاقات تعبيرية فذة تتحد مع الوجود ويغدو النص فضاء مفتوحا يحمل مختلف الدلالات والتأويلات.

- لقد صبغت الصيغ البسيطة والمركبة للأفعال قصائد البياتي بسمة حداثية نلمسها من خلال الدلالات الزمنية غير المعتادة، وبالتالي استطاع الشاعر من خلالها التعبير عن معاناته الواقعية والشعرية .

- كما كان توظيف الشاعر للأفعال مساهما في إضفاء حركية أكبر على قصائده، وعملت على تقوية ومؤازرة رؤية الشاعر من خلال صراعه الفكري مع الواقع والوجود، ومع مظاهر البؤس والتخلف وهذا ما جعل قصائده تتسم بالحداثة.

- وظف الشاعر كما هائلا من الأسماء، وهذا الحشد لم يكن عبثا وإنما صدر عن تجربة الشاعر الذاتية والقضايا الاجتماعية والسياسية القومية منها والدولية، وهذا جوهر التجربة الحداثية التي يمثل البياتي أحد روادها، وهو في توظيفه لعدد كبير من الأسماء، إنما يؤكد على الصراع المرير الذي يعيشه هو بداخله والناس من حوله، وعبر عن رؤيته الذاتية للحياة .

- على مستوى الجملة الشعرية فقد وظف البياتي الجمل الخبرية التي تمثل الجانب القار في اللغة، ولم يكتف بهذا بل انتقل إلى الجانب المتحرك المتمثل في الجمل الإنشائية من استفهام وأمر ونداء، ليتحول بذلك من الهدوء إلى التوهج الذي يعمل على بث روح جديدة في القصائد الحداثية للشاعر ودفعها نحو تحقيق غايتها.

- كما جاء توظيفه للجمل الوظيفية التي تنوعت بين جمل الخبر والنعت والحال، وقد ساهمت في الربط بين النص والشاعر والمتلقي. وختمها الشاعر بالجملة المعترضة التي ساهمت في تقوية الكلام وزادت من تماسكه وأضفت جمالية على لغته الشعرية، أما تحليل أجزاء الجملة فقد أسفر عن ظاهرة مهمة في شعر البياتي، وهي ظاهرة التقديم والتأخير، فقد وظفها الشاعر ببراعة، مما أضفى على نصوصه الشعرية الحداثية حيوية ولفتات جمالية بارزة.

- لجأ البياتي كشاعر حداثي إلى ظاهرة توالي الجمل وأشباه الجمل مما أدى إلى تكسير العبارة، وبعثرة عناصرها عبر النص، وبالتالي نشهد ولادة الجملة الفوضوية التي تجنح بالقصيدة إلى نوع من الفوضى التركيبية، وبهذا يتحدى الشاعر كل الأعراف اللغوية من خلال الهدم وإعادة البناء.

- تعدد أساليب وأنماط التعبير لدى الشاعر مما أعطى لأشعاره سمة التحديث، ومنها:

- لجوؤه في بعض دواوينه إلى القصيدة البرقية التي تتميز بالثراء الدلالي والعمق، وتوحي بما وصل إليه البياتي من نضج على مستوى الشكل والمضمون، وكذا الأسلوب القصصي الذي يعد من التقنيات البارزة في الشعر الحداثي للبياتي، وأسلوب الحوار وتعدد الأصوات، هذه الأساليب التعبيرية التي وظفها أضفت صفة التحديث على أشعاره ومكنته من التأثير في المتلقي.

- من خلال دراسة الحقول الدلالية في شعر البياتي، اتضح أن معجمه الشعري ثري جدا، ونابع من تجربته الحياتية، لغته تتسم بالجدة سخرها للدفاع عن العدالة

والحرية، حتى أصبحت هذه اللغة كائنا حاضرا وموجودا، كما يلاحظ ثراء حقلي الإنسان والبلدان فقد كثرت أسماء الأعلام وأسماء البلدان بشكل لافت للانتباه، وتفرده بقاموس شتائم عصري يدخل في باب الهجاء السياسي .

- ونشير كذلك إلى توظيفه للمثل الشعبي بطريقة غير مسبوقة، فهو يستلهم روح وفلسفة المثل، ولم يحوله إلى سطر شعري أو يغير معناه، وهذا ليقرب المسافة بينه وبين طبقات المجتمع المختلفة.

- نشير كذلك إلى حضور الخطاب الصوفي الذي يعتبر من مكونات الرؤية الشعرية لدى البياتي، حيث كان حضوره بارزا من خلال اللغة الصوفية التي وظفها ومفرداتها.

- أما بخصوص الفصل الثاني: «حداثة الصورة الشعرية والرمز» فقد خلص البحث إلى أن الشاعر أولى صوره الشعرية اهتماما كبيرا، حيث ارتبطت بقيم وملامح جديدة أدخلتها على الشعر العربي .

- لقد ساهمت عوامل كثيرة في رسم السمات الحداثية للصورة الشعرية عند البياتي ولعل من أهمها غربته وترحاله الروحي والمكاني، فهي تتميز بكثرة المشاهد والعناصر المتناثرة المحتشدة، وهذا ما أدى إلى بروز صور تكثيف الغموض والعتامة الأسلوبية التي تميز بها شعره، وبخاصة منذ ديوانه (النار والكلمات) حتى أصبحت القصائد تبدو وكأنها مشهد دائم التغير يتصور في الأذهان، كما كانت صوره أكثر رؤيوية وتنبؤية تتطلع لوصف المستقبل المشرق والسعي للوصول إليه، وتأتي سمة أخرى وهي التجسيد والتشخيص حيث برع الشاعر في تجسيد المجردات وتشخيصها حتى غدت مشبعة بالأحاسيس والمشاعر.

ونقف عند سمة أخرى من سمات الصورة الشعرية عند البياتي وهي التضاد، حيث استطاع الشاعر جمع المتناقضات وما لا يجتمع في خرق واضح للمألوف، وتجاوزه وتحد للواقع الذي يجب تغييره وهذا ما ترمي إليه الحداثة على مستوى

الصورة، كل هذه السمات الحداثية الشعرية عند البياتي تعكس نضجا شعريا مبدعا، وسيطرة واضحة على الأدوات الفنية .

- وقد برع البياتي في تشكيل صوره الشعرية بالرمز الشعري، ابتداء بالرمز الأسطوري، فهو من الشعراء الأوائل الذين أرادوا الأسطورة، فقد وظفها توظيفا جيدا، وبين من خلالها أنه شاعر الحداثة، حيث استل الجديد من القديم، وأصبح شاعر المعاني الإنسانية الكبرى، الحب، الموت، الثورة، الولادة، وهذه هي مواضيع الأسطورة في كل زمان ومكان .

- أما الرمز الصوفي فقد ساهم في تشكيل الصورة الشعرية، فقد اختار البياتي شخصيات صوفية تعتبر بمثابة مفاتيح للواقع الموضوعي المعاصر كما هو، يسعي الشاعر لتغييره.

- ويأتي الرمز التاريخي ليمثل البطل النموذجي في كل عصر، لأن الصراع من أجل الحرية متوارث ومستمر يحمل لواءه أبطال التاريخ، والشاعر يقف من ورائهم لينقل تجاربهم ويلقي عليها ثوب المعاصرة لتبعث من جديد، ونجد كذلك الرمز الطبيعي الذي شكل كذلك الصورة الشعرية عند البياتي، فالشاعر بدأ رومانسيا حالما، لذلك لجأ إلى الطبيعة ورموزها، هذه الرموز أتاحت له نوعا من الحرية لتمتعها بمميزتي التبدل والوفرة، حيث قام الشاعر بتفريغها من دلالتها الموروثة وإعادة شحنها برؤاه ومواقفه.

- كما كان البياتي أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى في قصيدة القناع التي تكلم بها من وراء رموزه وشخصياته، وكان أكثر الشعراء قوة ونضجا في استخدام القناع .

ويأتي الفصل الثالث « حداثة الموسيقى والإيقاع » ليؤكد أن البياتي رائد من رواد قصيدة التفعيلة، ويعد ديوانه (أباريق مهشمة) في مقدمة الدواوين التي بشرت بالحداثة وبقدوم شكل إيقاعي جديد مخالف للشكل القديم السابق.

- يمكن تقسيم شعر البياتي إلى ثلاثة مراحل إيقاعية، المرحلة الأولى نظم على بحر الكامل وشملت ديوانين هما (أباريق مهمشة) و(المجد للأطفال والزيتون) ثم المرحلة الثانية، الموسومة على المستوى الإيقاعي بالمرحلة الرجزية التي تمتد من (1957–1974)، واستغرقت اثني عشر ديوانا، فتليها المرحلة الثالثة، وهي مرحلة المتدارك وشملت الفترة الممتدة بين (1975–1999) واستغرقت سبعة دواوين، وبالتالي يثبت الأساس الوزني في فترات زمنية متعاقبة، ويميل شعر البياتي إلى السكن والاستقرار داخل قالب وزني واحد مع الاستفادة القصوى من إمكانياته التي يطرحها، وهذا يبرز أيضا لدى البياتي ثبات الأساس الوزني في فترات زمنية ينتج خلالها دواوينه المتلاحقة، فتوظيف البحور لم يأت عشوائيا وإنما خضع لتوزيع زمني محدد .

- استخدم الشاعر البحور الصافية؛ لأن النظم على هذه البحور أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر، واستخدم الشاعر كذلك إلى جانب البحور المهيمنة بحورا أخرى، ومن أهمها الرمل الذي تواجد في كل المراحل، إلا أنه لم يمثل مرحلة بذاتها.

- استقطب شعر البياتي أكبر النسب في كل وزن، حيث نجد سيطرة الكامل على المرحلة الأولى بنسبة 63.04%، ونجد الرجز قد سيطر على منتوج المرحلة الثانية بنسبة 86.30%، ثم سيطرة الكامل على المرحلة الثالثة بنسبة 65.78 % وهي نسبة عالية.

- أضفى الشاعر على برنامجه الإيقاعي نوعا من التحديث ليغذيه بعناصر جديدة تجدد إخصابه وتواصل شبابه، وتبتعد عن سيطرة الوزن الواحد، فعمد إلى تنويع الإيقاع ليعطي نوعا من الفاعلية للوزن وتحفيزا له على حمل الدلالات المنبثقة من القصيدة، فزاوج بين الأوزان في الشكل الحر، ونوع بين الشكل الحر والعمودي، ومزج بين الشكل الحر والشكل العمودي وقصيدة النثر، وهذا يجعل القصائد ينمو تطورها

النصي بالجدل القائم بين طرفي ثنائية عن طريق التضاد الداخلي، ولحركات مخالفة لكل طرف، وينتج عن ذلك كذلك تعدد الأصوات داخل القصيدة الواحدة نتيجة لاختلاف جذري بين أصوات النص.

- كما سمح المزج بين الشكل الحر والعمودي والنثر لتوفر نوع من تعدد الكتابة الشعرية، والمتمثل بتداخل الأجناس بين الشعر والنثر وهذا ما لمسناه في قصيدته المطولة (نصوص شرقية).

- أما على مستوى مظاهر التشكيلات الوزنية للتفعيلة، فنلاحظ شيوع الترخصات العروضية المرتبطة بوزني (الرجز والمتدارك) وهذا يتناسب مع تصدرهما في شعر البياتي حيث يحتل الرجز المرتبة الأولى ثم يليه المتدارك، وهذه الجوازات تسمح بحرية أكبر في الحركة داخل حيز واسع للتفعيلة.

- عمد الشاعر إلى التنويع في القوافي لإثراء الجانب الإيقاعي لنصوصه الشعرية، حيث بدأ بالقافية الموحدة في دواوينه الأولى، وقد مثلت جسر الانتقال إلى التحديث الشعري، وتعدد القافية فوظف القافية المقطعية، ثم المتعددة، فالمتوالية، لما تتيحه هذه الأنواع من حرية في الكتابة، وهذا ما يطمح إليه الشاعر الحداثي.

- نوع البياتي في الروي، وبذلك كسر القاعدة القديمة، والملاحظ سيطرة الروي الساكن الذي يحقق القيمة الصوتية للقافية.

- على مستوى الموسيقى الداخلية فقد وظف الشاعر الأصوات بأنواعها المجهورة والمهموسة والانفجارية والاحتكاكية، فقد سيطرت الأصوات المجهورة، وهذا يتناسب مع الخطاب الشعري للبياتي الذي يتميز بالقوة النابعة من روح الثورة المؤمن بها، وقد عزز هذا كذلك الحضور المميز للأصوات الانفجارية.

- وظف البياتي التكرار بأشكاله المختلفة كالتكرار الاستهلالي والتكرار الختامي والتكرار المقطعي والتكرار الدائري، وكانت له مزايا فنية على مستوى التجربة بناء وصورة وموسيقى، فأحدث في نفس المتلقي هزة ودفعة إلى الأمام، وأضفى التكرار

ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط وإنما ينفعل معها الوجدان وهذه هي سمات الحداثة.

- كما لم يغفل الشاعر تقنية التدوير، فقد أفاد منها ومن طاقاتها التعبيرية واستقطبت زهاء الربع من شعره التفعيلي، وقد سيطر التدوير السطري، ثم التدوير المقطعي، أما التدوير الكلي فقد تواجد في قصيدة واحدة فقط في شعره وهي (عن موت طائر البحر)، وقد عمل هذا التدوير على الاستمرارية الإيقاعية بفعل الاتصال الوزني وتعلق المعنى بما يلي من أسطر، مما يؤدي إلى التشارك المستمر بين الأسطر وزنيا وتركيبا ومعنويا.

- هذه جملة نتائج توصلنا إليها بعد غوص عميق للكشف عن الجوانب الحداثية في مدونة البياتي، التي يكتنفها بعض الغموض أحيانا، ولكننا حاولنا قدر الإمكان أن نحيط بأهم السمات الحداثية في شعره، كونه شاعر رائد في هذا المجال.

ولا يزعم هذا البحث أنه حقق ما يصبو إليه ولكنه جهد نرجو أن يؤتي ثماره في قابل الأيام.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصــادر.

البياتي (عبد الوهاب):

1-الأعمال الشعرية الكاملة: مج1، مج2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، العراق، ط2، 2001.

2-بستان عائشة: دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1989م.

3-كتاب المراثي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

4-الحريق وقصائد أخرى: دار سحر للنشر، المطبعة الأساسية، المنطقة الصناعية، تونس، د ط، 1998م.

5-البحر بعيد أسمعه يتنهد: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

6-نصوص شرقية: دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999م.

7-تجربتي الشعرية: دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1971م.

8-كنت أشكو إلى الحجر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.

9-ينابيع الشمس: السيرة الشعرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999م.

ثـــانيا: المــراجع.

إبراهيم (عبد العزيز):

10- شعرية الحداثة، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.

أحمد (محمد فتوح):

11- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987م.

12- مفارقات الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، د ط، 2008م.

أدونيس (علي أحمد سعيد):

13- مقدمة للشعر العربي: دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979م.

14- زمن الشعر: دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.

15- الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م.

16- الثابت والمتحول: (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1977م.

17- سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985م.

18- كلام البدايات: دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

19- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1993م.

أرناؤوط (عبد اللطيف):

20- عبد الوهاب البياتي: رحلة الشعور والحياة، مؤسسة المنارة، بيروت، لبنان، 2004م.

الأزهري(بن محمد):

21- تهذيب اللغة: مج4، مطابع سجل العرب، القاهرة، د ت.

إسماعيل (عز الدين):

22- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.

إسماعيل علي (عبد العليم محمد):

23- ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2011.

بشار (عبد الله):

24- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وفد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2010م.

بلعلى (آمنة):

25- أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، 1995.

بنيس (محمد):

26- الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991م.

27- الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001م.

بوحوش (رابح):

28- البنية اللغوية لبردة البوصيري: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

بومعزة (رابح):

29- الجملة الوظيفية في القرآن الكريم: صورها، بنيتها العميقة، توجيهها الدلالي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

بوهرور (حبيب):

30- عتبات القول: دراسات في النقد ونظرية الأدب، تقديم الربعي بن سلامة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009م.

تاوريريت (بشير):

31- رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين: مطبعة مزوار، الجزائر، 2006م.

32- الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية: دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008م.

33- إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م.

34- أدونيس في ميزان النقد: أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، مطبعة مزوار، الجزائر، ط1 2006م

الجرجاني (عبد القاهر):

35- دلائل الإعجاز: شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

ابن جعفر(قدامة):

36- نقد الشعر: تحقيق عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلية الزهرية، مصر، ط1، 1980.

عبد الجليل(عبد القادر):

37- هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1998.

ابن جني (أبو الفتح):

38- الخصائص: تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة، بيروت، لبنان

الجوهري (إسماعيل بن حماد):

39- تاج اللغة وصحاح العربية: تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

حركات(مصطفى):

40- كتاب العروض، دار الآفاق، الجزائر، 2004.

حسان (تمام):

41- اللغة العربية، معناها ومبناها: عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1993م.

حسب الله (بهاء):

42- ظواهر أدبية في الشعر العربي القديم والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004م.

حسانين (محمد مصطفى علي):

43- خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2009م.

الحسيني (راشد):

44- البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1 2004م.

حليس (الطاهر):

45- اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن: مركز منشورات جامعة باتنة، الجزائر، د ط، د ت.

الحملاوي (أحمد):

46- شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، ط2، 1957م.

الخطابي (عز الدين):

47- أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.

الخطيب (أحمد موسى):

48- وهج القصيد، دراسات في الشعر العربي المقاوم الرائد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

بن خليفة (مشري):

49- سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.

الخمليشي (حورية):

50- الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

خير بك (كمال):

51- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1986م.

داود (أماني سليمان):

52- الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين الحاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

الراجحي (عيده):

53- التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1973م.

رزق (خليل):

54- شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

رضا (أحمد):

55- متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1958م.

ابن رشيق (أبو الحسن):

56- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط5، 1981.

رماني (إبراهيم):

57- الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2003م.

الزمحشري (أبو القاسم جار الله):

58- أساس البلاغة، تحقق، محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1998م.

السامرائي (إبراهيم):

59- البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م.

السامرائي (فاضل صالح):

60- الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007م.

سعيد (خالدة):

61- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

سقال (ديزيرة):

62- علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

سلطان (منير):

63- تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1993م.

سنير(رؤوبين):

64- ركعتان في العشق، دراسة في عبد الوهاب البياتي، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط1، 2002

سويدان (سامي):

65- جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الابداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

شرف (عبد العزيز):

66- الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972م.

شكري (غالي):

67- سيسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

شلبي (إسماعيل):

68- مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ط، د ت.

صبحي(محي الدين):

69- الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط1، 1987.

70- مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 1978.

الصولي (أبو بكر):

71- أخبار أبي تمام، دار الكتب، القاهرة، ط1، 1937م.

طبانة (بدوي):

72- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط5، 1985م.

الطرابلسي (محمد الهادي):

73- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.

عباس (إحسان):

74- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1993م.

75- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1955م.

76- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م.

عبيد (محمد صابر):

77- عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2007م.

78- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م.

عزام(محمد):

79- الحداثة الشعرية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1995.

العشماوي (محمد زكي):

80- في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

العشي (عبد الله):

81- أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.

ابن عقيل (عبد الله):

82- شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تق: محي الدين عبد الحميد، ج4، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط16، 1974م.

عكاشة (محمود):

83- التحليل الغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات مصر، ط1، 2005م.

علاق (فاتح):

84- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005م.

عمر (أحمد مختار):

85- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998م.

عيد (رجاء):

86- لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 2003م.

87- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ت.

الغذامي (عبد الله محمد):

88- تشريح النص، مقاربات تشريحية للنصوص الشعرية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

الغرفي (حسن):

89- حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م.

عبد الغفور (بهجت):

90- دراسات نقدية في الشعر العربي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د ط، 2004م.

فاضل (جهاد):

91- أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، د ط، د ت.

عبد الفتاح (كميليا):

92- القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفنية والفكرية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م.

فضل (صلاح):

93- الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، 1995م.

فوزي(مفيد):

94- نزار وأنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، د ت.

الفيروزأبادي(مجد الدين)

95- القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، د ط، د ت.

ابن قتيبة(أبي عبد الله مسلم):

96- الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ج2، د ط، د ت.

القعود (عبد الرحمان):

97- الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990م.

الكبيسي (طراد):

98- مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1974م.

99- كعوان(محمد):

100- التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

كليب (سعد الدين):

101- وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحادثة الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 1997م.

كندي(محمد علي):

102- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان، ط1، 2003.

الكيلاني(إيمان):

103-بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2008.

لاشين (عبد الفتاح):

104- الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.

المحاسني (زكي):

105-المتنبي، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، د ت.

مصطفاي (موهوب):

106- الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1401هـ / 1981م.

المسدي (عبد السلام):

107- النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.

مكاوي (عبد الغفار):

108- ثورة الشعر الحديث، مج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1472هـ.

الملائكة (نازك):

109- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط8، 1989م.

منصور (عز الدين):

110- دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1985م.

ابن منظور (جمال الدين بن مكرم):

111- لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، مج2، ط6، 1997م.

112-لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ج15، ط1، 1990.

ناظم (حسن)

113-البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ت.

أبو نواس (الحسن بن هانئ):

114-الديوان، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

النويهي (محمد):

115-قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1971.

الهاشمي (أحمد):

116-جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع، ضبط وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003.

الهاشمي (علوي):

117-فلسفة الايقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2006.

ابن هشام(جمال الدين عبد الله بن يوسف):

118- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة - مصر، ج2، 2005.

هلال (محمد غنيمي):

119- النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973.

هني (عبد القادر):

120- نظرية الابداع في النقد العربي القديم ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1999.

الورقي (السعيد):

121- لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2009.

يحياوي (راوية) :

122- شعر أدونيس،البنية و الدلالة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2008.

ابن يعيش(بن علي الموصلي):

123- شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت- لبنان، مج2، ج2، د ط، د ت.

اليوسفي (محمد لطفي):

124- تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985.

ثالثا: المراجع المترجمة:

بروكر(بيتر):

125- الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط1، 1995 م.

بيير (هنري):

126-الأدب الرمزي، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط1، 1981.

فضول (عاطف):

127-النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة: أسامة إسبر المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط1، 2000.

كوهين(جان):

128-النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة ونقد وتحقيق: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ج2، ط1، 2000.

ويليك(ريني) وأوستن(وارين):

129-نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، ومراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 1987

رابعا: الرسائل الجامعية.

آجقو (سامية):

130- شعر نازك الملائكة بين التراث والحداثة، (أطروحة دكتوراه)، إشراف الأستاذ: بشير تاوريريت، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2011 - 2012.

تاوريريت (نبيلة):

131- الظواهر الحديثة في القصائد الممنوعة لنزار قباني، (رسالة ماجستير)، إشراف الأستاذ: امحمد بن لخضر فورار، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، 2010 - 2011.

راجح (سامية):

132- أسلوبية القصائد الحداثية في شعر عبد الله حمادي، (أطروحة دكتوراه)، إشراف الأستاذ: امحمد بن لخضر فورار، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 2011- 2012.

مستاري (إلياس):

133- البنيات الأسلوبية في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي (رسالة ماجستير)، إشراف الأستاذ: بشير تاوريريت، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009-2010.

وقاد (مسعود):

134- جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للايقاع، (أطروحة دكتوراه)، إشراف الأستاذ: عبد القادر دامخي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 2010-2011.

خامسا: المجلات والدوريات:

135- مجلة الفصول الأربعة: مجلة فكرية تصدر مرة كل ثلاثة أشهر، رابطة الأدباء والكتاب والفنانين بالجماهيرية العربية الليبية، العدد 29، شوال 1394هـ / 1985 م.

136- مجلة آداب، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، الجزائر العدد 3، 1996.

137- مجلة العربي، العدد 492، نوفمبر 1999.

138- مجلة فصول، القاهرة، مج 4، العدد3، إبريل 1984.

139- مجلة مواقف، العدد 41، 42، ربيع، صيف 1981.

140- حوليات الجامعة التونسية، العدد 32، تونس 1991.

المـواقع:

141- جودي فارس البطاينة، عناصر الأداء الشعري في ديوان قمر شيراز، لعبد الوهاب البياتي.http://rooad.net/print.php?id=399

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الفصل الثاني: حداثة الصورة الشعرية و الرمز

الفصل الثالث: حداثة الموسيقى